

MICHAEL WACKERBAUER

SEXTETT, DOPPELQUARTETT UND OKTETT  
STUDIEN ZUR GROSS BESETZTEN KAMMERMUSIK  
FÜR STREICHER IM 19. JAHRHUNDERT



Michael Wackerbauer  
Sextett, Doppelquartett und Oktett.

# REGENSBURGER STUDIEN ZUR MUSIKGESCHICHTE

Herausgegeben von Wolfgang Horn und David Hiley

## Band 6

Michael Wackerbauer

Sextett, Doppelquartett und Oktett.  
Studien zur groß besetzten Kammermusik  
für Streicher im 19. Jahrhundert



VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER · TUTZING

Michael Wackerbauer

SEXTETT, DOPPELQUARTETT UND OKTETT  
STUDIEN ZUR GROSS BESETZTEN KAMMERMUSIK  
FÜR STREICHER IM 19. JAHRHUNDERT



VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER · TUTZING  
2008

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten  
sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar

ISBN 978-3-7952-1121-9

© 2008 by Hans Schneider, D-82323 Tutzing

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere die des Nachdrucks und der Übersetzung.  
Ohne schriftliche Genehmigung des Verlages ist es auch nicht gestattet, dieses  
urheberrechtlich geschützte Werk oder Teile daraus in einem photomechanischen  
oder sonstigen Reproduktionsverfahren zu vervielfältigen und zu verbreiten.

Umschlag:

Vladimir E. Makovskij (1846–1920): Musikalischer Abend (1906)  
Tret'jakov Galerie, Moskau

Herstellung:

Druck: Printservice Decker & Bokor, D-83646 Bad Tölz  
Bindung: Thomas-Buchbinderei, 86069 Augsburg  
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

[www.schneider-musikbuch.de](http://www.schneider-musikbuch.de)

# INHALT

Vorwort	9
Abkürzungen, Siglen und Schreibweisen	11
Einleitung	13

## ZUR FAKTUR VON KOMPOSITIONEN FÜR GROSS BESETZTE STREICHERENSEMBLES VERSUCH EINER SYSTEMATISCHEN DARSTELLUNG

1. Spezifika groß besetzter Ensembles in der Kammermusik für Streicher	18
2. Zur Problematik eines vielstimmigen Satzes in der klassisch-romantischen Tonsprache	21
2.1 Die großen Streicherbesetzungen im Diskurs des musiktheoretischen Schrifttums	21
2.2 Grundsätzliche Überlegungen zur Komposition eines mehr als vierstimmigen Satzes	26
3. Möglichkeiten der Strukturierung eines groß besetzten Streicherensembles	30
3.1 Möglichkeiten der Texturbildung	30
3.2 Der obligat angelegte „reine“ vielstimmige Satz	32
3.3 Texturen aus Einzelstimmen und Stimmgruppen	36
3.4 Texturen aus Klanggruppen gekoppelter Streicherstimmen	45
3.5 Variation der klingenden (realen) Stimmenzahl	61
4. Strukturierung des Satzverlaufs in groß besetzten Streicherensembles	66
4.1 Satzgefüge auf der Mikroebene	67
4.2 Satzgestaltung auf der Makroebene	70
4.3 Klangliche Charakterisierung (Abgrenzung) von Satzteilen	79
5. Einfluss der Ensemblestruktur auf die Themenbildung und -verarbeitung	82
5.1 Formen der Themenentwicklung im vielstimmigen Streicherensemble	82
5.2 Variantenbildung bei der Themenwiederholung und -wiederaufnahme	88

## HISTORISCHE ENTWICKLUNG

6. Überblick über das Repertoire bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts	97
7. Entwicklungsstränge im Sextettrepertoire bis 1850	107
7.1 Anfänge im 18. Jahrhundert: Die konzertanten Sextette Boccherinis, Brunettis und Pleyels	107

7.1.1	Die frühesten Sextettserien Brunettis und Boccherinis	109
7.1.2	Konzertante Faktur unter Einbeziehung eines Kontrabasses: Ignaz Pleyels Straßburger Sextett	126
7.2	Vom Sextett mit konzertant exponierter Solovioline zum Bravoursextett	133
7.3	Geschlossene Ensembleleistung und kammermusikalischer Anspruch	157
7.3.1	In der Tradition des Wiener Fugenquartetts: Johann Georg Albrechtsbergers 6 <i>Sextuors</i> op. 13	158
7.3.2	Zum vollwertigen Sextett umgeprägt: Das <i>Grande Sestetto concertante</i> nach Mozarts <i>Sinfonia concertante</i> KV 364 und Michael G. Fischers Sextettversion von Beethovens <i>Pastorale</i>	164
7.3.3	Entfaltung des Ensembles: vergleichbare Sextettkonzepte bei Joachim N. Eggert und Ferdinand Ries	175
7.3.4	„Konzertierend für alle Instrumente“: Louis Spohrs Sextett aus dem Revolutionsjahr 1848	187
8.	Das Konzept der Doppelchörigkeit in der Kammermusik für mehr als sechs Streicher	200
8.1	Kontrapunktik in alternierenden Ensembles: J. G. Albrechtsbergers <i>Trois Sonates à deux Chœurs</i> op. 17 (1799)	201
8.2	Theorie und Praxis: Francesco Galeazzis <i>Tre Ottetti</i> (1799)	208
8.3	Entwicklungslinien: Andreas Rombergs Doppelquartettfragment und die vier zentralen Beiträge zum Repertoire von Louis Spohr	221
8.3.1	Anregung und Entstehungskontext zu Beginn der 1820er-Jahre	221
8.3.2	Zwei individuelle kompositorische Lösungen und G. W. Finks Idealvorstellung für eine neue Gattung aus dem Jahr 1828	229
8.3.3	Entwicklung der Ensemblebehandlung: biographische Einordnung und Faktur der nachfolgenden Doppelquartette	251
9.	Mendelssohns Oktett: Kammermusik und der Aspekt des Symphonischen	278
9.1	Entstehungsgeschichte eines singulären Jugendwerkes	278
9.2	Symphonischer Gehalt und kammermusikalische Faktur im Rahmen ausgedehnter instrumentaler Möglichkeiten	294
9.3	Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte zu Lebzeiten Mendelssohns	326
10.	Ausblick auf das Repertoire in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts	339
10.1	Zusammensetzung des Repertoires	339
10.2	Mendelssohns Leipziger Umfeld als zentraler Generator für ein Sonderrepertoire	349
10.2.1	Werke aus dem Umfeld von Spohr und Mendelssohn	351
10.2.2	Das Leipziger Konservatorium und das Gewandhaus als verbindendes Moment	368
10.2.3	Zwei Repertoirezweige mit Leipziger Wurzeln in Kopenhagen und St. Petersburg	379
11.	Resümee und abschließende Überlegungen zur analytischen Beschreibung eines Repertoires eigenen Rechts	399

Inhalt	7
KATALOG	409
ANHANG	
1. Kammermusikœuvre von Andreas Romberg und Louis Spohr	468
2. Louis Spohr: Doppelquartette. Dokumentation der frühen Aufführungsgeschichte	470
3. Felix Mendelssohn Bartholdy: Oktett op. 20. Dokumentation der Aufführungsgeschichte zu Mendelssohns Lebzeiten	475
BIBLIOGRAPHIE	
1. Noten	478
2. Literatur	480





## Vorwort

„Ein Octett für acht Solo-Streichinstrumente zu schreiben, würde zu Haydn's und Mozart's Zeit für eine Verwegenheit gegolten haben“, urteilte Selmar Bagge Ende der 1860er-Jahre, womit er nicht ohne kritischen Unterton auf die späte Blüte der großen Streicherbesetzungen jenseits der etablierten kammermusikalischen Genres Streichquartett und -quintett verwies (*Leipziger AmZ* 2, 1867, Nr. 44, S. 351). Kaum „verwegen“ scheint es, diesem Repertoire heute, und damit zu einem ebenfalls relativ späten Zeitpunkt, eine erste umfangreiche Monographie zu widmen, gehören doch die unmittelbar benachbarten Gattungen der Instrumentalmusik – Streichquartett und Symphonie – traditionell zu den zentralen Untersuchungsgegenständen musikwissenschaftlicher Forschung.

Die Anregung zur vorliegenden Studie geht ursprünglich auf Diskussionen mit Prof. Dr. Rainer Kleinertz zurück, die im Kontext mit einer Lehrveranstaltung zur Kammermusik von Johannes Brahms um die außergewöhnliche Konzeption der Doppelquartette Louis Spohrs kreisten. Ihm und Prof. Dr. Wolfgang Horn, der in entscheidenden Phasen der Niederschrift richtungsweisende Impulse gab, sei herzlich für die vertrauensvolle Betreuung, steten Ansporn und alle Unterstützung gedankt. Als besonderen Gewinn empfand ich darüber hinaus den ständigen Kontakt zu Prof. Dr. David Hiley, der meine akademische Ausbildung auch als ausübender Musiker von Anfang an prägte und stets ermutigendes Interesse am Fortschritt meines Dissertationsvorhabens zeigte. Unter all jenen, die das Projekt in den vergangenen Jahren mit konstruktiver Kritik begleitet haben, möchte ich vor allem Dr. Bettina Berlinghoff-Eichler, HD Dr. Franz Körndle (Weimar/Jena) und meinen leider so früh verstorbenen Kollegen am Institut Dr. Torsen Fuchs hervorheben. Auf Dr. Irmgard Hauser-Köchert (Wien) und Dr. Michael Kube (Tübingen) gehen wichtige Hinweise zu Joseph Mayseder bzw. zur Quellenlage bei den Komponisten Luigi Arditi, Ferdinando Giorgetti und Hermann Oesterley zurück. Weitere freundliche Auskünfte zum Repertoire erhielt ich von Prof. Dr. Ludwig Finscher (Heidelberg/Wolfenbüttel), Prof. Dr. Hartmut Schick (München) und PD Dr. Christoph Flamm (Saarbrücken).

Meine Kammermusikpartner des erweiterten „Marzipan-Quartetts“ ermöglichten bei einer Reihe bislang noch nicht eingespielter Werke die klangliche Umsetzung des „trockenen“ Notentextes, was aufgrund der schlechten Lesbarkeit so mancher Reproduktion mitunter ein anstrengendes Unterfangen war. Ein besonderes Anliegen ist es mir, meinem lieben Kollegen Dr. Juan Martin Koch sowie meinem Schwiegervater Prof. Dr. Joachim Keller zu danken, die alle Stadien des Entstehungsprozesses mit großer Anteilnahme verfolgt haben und die mühevollen Arbeit des Korrekturlesens – verbunden mit inhaltlicher Kritik – in kompetenter Weise auf sich nahmen.

Handschriftliches Quellenmaterial wurde freundlicherweise von folgenden Bibliotheken mit stets großem Entgegenkommen der erwähnten Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter im Original oder in Kopie bereitgestellt: Statens Musikbibliotek Stockholm (Anna Lena Holm und Susanne Haglund), Bayerische Staatsbibliothek München/Raffiana (Dr. Sigrid v. Moisy und Jutta Wagner), Stadt- und Landesbibliothek Wien (Dr. Walter Obermaier und Dr. Ludwig Neunlinger), Stiftsbibliothek Melk (Dr. P. Gottfried Glaßner und P. Bruno Brandstetter), Biblioteca del Conservatorio Stabile di Musica „G. Rossini“ in Pesaro (Prof. Marta Mancini), Staatsbibliothek zu Berlin (Dr. Helmut Hell), Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky (Dr. Jürgen Neubacher), Stadtbibliothek Lübeck (Arndt Schnoor), Nederlands Muziek Insti-

tuut Den Haag (Rik Hendriks und Yvonne Toet) und Roudnice Lobkowicz Bibliothek Schloss Nelahozeves (Dr. Laura De Barbieri und Jana Sramkova-Hanuszkova). Kompositionsmanuskripte von Gustav Geierhaas und Karl Georg Hemmerich wurden in sehr unkomplizierter Weise von Walter Geierhaas (Taufkirchen) und Wolfram Lambrecht (Steinebach a. d. Wied) zugänglich gemacht.

Großen Dank schulde ich der Fernleihabteilung der Universitätsbibliothek Regensburg, über die insbesondere der überwiegende Teil der Notenbestellungen abgewickelt werden konnte, und Matthias Hartmann vom MultiMediaZentrum für Hilfestellung bei der Digitalisierung von Mikrofilmen. Darüber hinaus ermöglichten die Bibliothek des Beethoven-Hauses Bonn, die Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, die Bibliothek der Universität der Künste Berlin, die Österreichische Nationalbibliothek Wien, das Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde Wien und die New York Public Library for the Performing Arts auf unkomplizierte Weise die Benutzung ihrer Bestände. Von Dr. Dieter Haberl und Fabian Freisberg M. A. erhielt ich nützliche Hinweise zu den Beständen in der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg bzw. in der Stiftsbibliothek St. Florian bei Linz. Prof. Dr. Karlheinz Höfer von der Arbeitsstelle Andreas Romberg an der Hochschule Vechta und Hans-Ruprecht Bitterhof vom Kammermusikverlag Kassel stellten mir freundlicherweise Vorabdrucke neuer Ausgaben von Kompositionen Andreas Rombergs bzw. Max Lewandowskys zur Verfügung. Den Herausgebern der *Regensburger Studien zur Musikgeschichte*, Prof. Dr. Wolfgang Horn und Prof. Dr. David Hiley, sowie dem Verlag Hans Schneider danke ich für Aufnahme des Bandes in die Reihe.

Unschätzbar ist die immense Hilfestellung, die von meiner Familie, insbesondere von meinen Schwiegereltern in den vergangenen Jahren geleistet wurde, die sich in einem außergewöhnlichen Maße an der Betreuung meiner Kinder beteiligt haben. Euch allen herzlichen Dank für Eure Geduld und Euer Vertrauen! Meiner lieben Frau Annette und unseren vier Kindern David, Sophie, Felix und Jonas ist diese Arbeit gewidmet.

Die Studie wurde im Februar 2006 an der Philosophischen Fakultät I der Universität Regensburg als Dissertation angenommen. Später erschienene Literatur konnte für die Druckfassung nur in Ausnahmefällen eingearbeitet werden.

Regensburg, im Februar 2008

Michael Wackerbauer

## Abkürzungen, Siglen und Schreibweisen

Neben den in der zweiten, neubearbeiteten Ausgabe der Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (Kassel/Stuttgart 1994 ff.) aufgeführten Abkürzungen (Sachteil, Bd. 1, S. XIII ff.) werden folgende verwendet:

<i>AMA</i>	<i>Allgemeiner musikalischer Anzeiger</i>
<i>BAmZ</i>	<i>Berliner allgemeine musikalische Zeitung</i>
HTh	Hauptthema
<i>Leipziger AmZ</i>	<i>Leipziger allgemeine musikalische Zeitung</i>
<i>MGG1</i>	<i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart</i> , 17 Bde., hrsg. von Friedrich Blume, Kassel u. a. 1949–1986
<i>MGG2S</i>	<i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart</i> , 2. Aufl., <i>Sachteil</i> , 9 Bde., hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel u. a. 1994–1998
<i>MGG2P</i>	<i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart</i> , 2. Aufl., <i>Personenteil</i> , hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel u. a. 1999–2007
Nb	Notenbeispiel
<i>NBMz</i>	<i>Neue Berliner Musikzeitung</i>
<i>NGroveD1</i>	<i>The New Grove Dictionary of Music and Musicians</i> , 20 Bde., hrsg. von Stanley Sadie, London 1980
<i>NGroveD2</i>	<i>The New Grove Dictionary of Music and Musicians</i> , 2. Aufl., 29 Bde., hrsg. von Stanley Sadie, London 2001
<i>Signale</i>	<i>Signale für die musikalische Welt</i>
STh	Seitenthema
VI	Violine
<i>Wiener AMZ</i>	<i>Wiener allgemeine Musik-Zeitung</i>

Bei mehrchörigen Werken verweist die römische Ziffer vor der Instrumentenbezeichnung auf den Chor, z. B. „II-VI 2“ für die zweite Violine im zweiten Chor.

Bibliothekssiglen werden entsprechend dem für RISM entwickelten Abkürzungssystem angegeben (vgl. *RISM-Bibliothekssigel. Gesamtverzeichnis*, bearbeitet von der Zentralredaktion in den Ländergruppen des RISM, München u. a. 1999).

Die Schreibweise der russischen Personennamen erfolgt (gemäß der Konvention in *MGG2P*) in der modernen wissenschaftlichen Transliteration.



## Einleitung

„Der junge Mann wird gut thun, hauptsächlich solche Sachen zu schreiben, in denen mit ‚Effecten‘ gar nichts zu machen ist, z. B. Streichquartette: hieran in seiner eigentlichen musikalischen Gestaltung erstarkt, wird er dann auch ohne Gefahr sich wieder anderen Formen zuwenden können.“<sup>1</sup>

Der deutlichen Schelte des Korrespondenten der *Leipziger AmZ* war die außergewöhnlich erfolgreiche Uraufführung eines Streichoktetts vorausgegangen, mit dem Johan Severin Svendsen als Student des Leipziger Konservatoriums 1866 sein preisgekröntes Debüt als Komponist im Leipziger Gewandhaus gab.<sup>2</sup> In der kategorischen Kritik spiegelt sich beispielhaft eine Haltung wider, die bis heute den Blick auf das Repertoire groß besetzter Streicherkammermusik bestimmt, das seine ästhetische Einordnung traditionell allein schon aufgrund seiner Instrumentierung überwiegend in Relation zum Streichquartett erfährt.

Svendsen gehörte zu einer Reihe von Komponisten, die ab 1847 eine Besetzungsgröße aufgriffen, mit der Felix Mendelssohn Bartholdy in seinem genialen Jugendwerk von 1825 bereits viele Jahre zuvor völliges Neuland betreten hatte. Mendelssohn wies mit dem Oktett op. 20, das seit der Drucklegung Mitte der 1830er-Jahre zwar weite Beachtung, aber keine unmittelbar ansetzende kompositorische Rezeption fand, auf exemplarische Weise einen Weg, das klangliche und strukturelle Potenzial jenes größten solistisch besetzten Streicherensembles nutzbar zu machen, für das sich – wenn auch relativ spät – ein signifikantes Repertoire ausbilden sollte. Von der frühen Aufführungsgeschichte bis heute wird Mendelssohns Oktett häufig gemeinsam mit einem der vier Doppelquartette des Komponistenkollegen Louis Spohr auf das Programm von Kammermusikveranstaltungen gesetzt, womit jedoch zwei grundlegend unterschiedliche Modelle vielstimmigen Komponierens präsentiert werden. Spohrs Doppelquartette sind die einzigen heute noch wahrgenommenen und gelegentlich auch aufgeführten mehrchörigen Werke, die im Gegensatz zu Mendelssohns geschlossen aufgefasstem Oktettensemble dem Grundprinzip einer Gegenüberstellung voneinander abgegrenzter Streichergruppen verpflichtet sind. Tatsächlich bilden sie die Spitze eines kleinen Repertoires, das fast ausschließlich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstanden ist.

Zu den großen Kammermusikbesetzungen werden üblicherweise Instrumentalwerke für bis zu neun solistisch besetzte Stimmen gezählt,<sup>3</sup> wobei die Verteilung der einzelnen Besetzungstärken auf die unterschiedlichen Instrumentenkombinationen sehr ungleichmäßig ausfällt. So finden sich im 19. Jahrhundert neben Oktetten auch Septette und Nonette sowohl für gemischte Bläser-Streicher-Ensembles als auch für kammermusikalische Besetzungen mit Klavier in größerer Zahl. Ein Repertoire für Streichseptett oder Streichnonett existiert dagegen nicht. Welch

1 *Leipziger AmZ* 1 (1866) Nr. 20, S. 164.

2 Svendsen erhielt für die Komposition den ersten Preis des Konservatoriums.

3 Vgl. Nicole Schwindt, Art. *Kammermusik*, in: *MGG2S*, Bd. 4, Sp. 1618. Zur Verwendung des Begriffs „Kammermusik“ vgl. Erich Reimer, Art. *Kammermusik*, in: *HMT*, S. 1. Zur Popularisierung der genannten, mit der Besetzungstärke operierenden Definition trägt gegenwärtig der Untertitel des weit verbreiteten Kammermusikführers aus der Harenberg-Serie bei, in dem die Besprechung von Kompositionen „vom Solostück bis zum Nonett“ angekündigt wird.

entscheidende Rolle exemplarische Pionierwerke für die Etablierung von Besetzungsgrößen spielten, lässt sich insbesondere bei den gemischten Bläser-Streicher-Ensembles nachvollziehen. Hier ging das auslösende Moment für ein gesteigertes Interesse an neuen großen Besetzungen von drei herausragenden Werken aus, die zum einen ihre Wurzeln in der Serenaden- und Divertimento-Tradition nicht verleugneten, zum anderen aber auch in enger Beziehung zueinander entwickelt wurden. Im Rückblick auf Ludwig van Beethovens außerordentlich populäres Septett Es-Dur op. 20 für Klarinette, Horn, Fagott, Violine, Viola, Violoncello und Kontrabass aus dem Jahr 1799 kreierte Louis Spohr vierzehn Jahre später unter Hinzunahme einer Flöte und einer Oboe mit dem *Grand Nonetto* F-Dur op. 31 (1813) die „klassische“ Nonettbesetzung. Schubert erweiterte dagegen in seinem Oktett F-Dur D 803 von 1825 das Ensemble in der Streichergruppe um eine Violine gegenüber Beethovens Septett, auf das er bis in Details der Werkanlage rekurrierte. Alle drei Besetzungsmodelle mit ihrem charakteristischen Timbre fanden eine kompositorische Rezeption.<sup>4</sup> Ein vergleichbarer Impuls wurde in der Streicherkammermusik nur in der Oktettbesetzung durch Mendelssohn ausgelöst.

Das quantitative Hauptkorpus des in der vorliegenden Arbeit untersuchten Repertoires bilden Kompositionen für Streichsextett. Die Anfänge dieser Besetzung stehen in unmittelbarem Zusammenhang mit der frühen Entwicklungsgeschichte des Streichquartetts und des Streichquintetts in den 1770er-Jahren und reichen somit bedeutend weiter zurück als diejenigen des Oktetts und des Doppelquartetts. Damit wird auch der Untersuchungszeitraum abgesteckt, der sich vom ausgehenden 18. Jahrhundert bis etwa zur Wende zum 20. Jahrhundert erstreckt. Der Schwerpunkt liegt auf den ersten Jahrzehnten der Repertoiregenese bis um 1850, in denen bereits die wesentlichen Satzmodelle für vielstimmige Streicherensembles entwickelt wurden und mit Spohrs Doppelquartetten und Mendelssohns Oktett die maßgeblichen Werke am oberen Ende des Besetzungsspektrums entstanden sind.

Verbindendes Moment aller großen Kammermusikbesetzungen sind die soziokulturellen Rahmenbedingungen, innerhalb derer sie im Lauf des 19. Jahrhunderts zunehmend an Bedeutung gewannen. Mit der Etablierung öffentlicher Kammermusikaufführungen im bürgerlichen Konzertwesen wandelten sich die Aufführungsbedingungen gegenüber der intimen Sphäre häuslichen Musizierens gravierend. Die kammermusikalischen Genres wurden in einen Bereich transferiert, der wesentlich von der symphonischen Orchestermusik geprägt war. Georg von Dadelsens Diktum, dass es im 19. Jahrhundert kaum eine Gattung gegeben habe, die nicht zur Symphonie hinstrebte,<sup>5</sup> verweist pointiert auf deren Ausnahmestellung, die zwangsläufig auch in der Kammermusik reflektiert wurde. Der Wunsch, solistisch besetzte Werke für vielstimmig ausgeweitete Ensembles zu komponieren, war Konsequenz einer ästhetischen Neuorientierung, bei der eine Fokussierung auf klangliche Aspekte und speziell die Arbeit mit orchestralen Klangwirkungen auch in der Kammermusik zu den akzeptierten und bewusst eingesetzten kompositorischen Mitteln avancierte.

4 Zur Zusammensetzung der jeweiligen Repertoires vgl. die Artikel von Hartmut Schick in *MGG2S* zum *Septett* (Bd. 8, Sp. 1251 f.), *Oktett* (Bd. 7, Sp. 610) und *Nonett* (Bd. 7, Sp. 222 f.); Klaus Aringer, *Deutsche Romantik*, speziell den Abschnitt: *Gattungen und Besetzungen*, in: *Die Sonate: Formen instrumentaler Ensemblesmusik*, S. 281; Wilhelm Altmann, *Kammermusik-Katalog*, S. 1 ff.

5 *Die Vermischung musikalischer Gattungen als soziologisches Problem*, S. 24.

Wenn sich die vorliegende Studie auf Streicherwerke als Teilbereich der groß besetzten Kammermusik konzentriert, so geschieht dies nicht zuletzt, weil sich die einzelnen Besetzungskategorien deutlich voneinander absetzen: Gegenüber der Kammermusik mit Klavier oder gemischten Bläser-Streicher-Werken hebt sich die reine Streicherkammermusik prinzipiell dadurch ab, dass keine der Stimmen aufgrund individueller klanglicher oder spieltechnischer Eigenschaften besonders ausgezeichnet ist. Mit der Beteiligung eines Klaviers geht dagegen grundsätzlich eine Polarisierung zwischen dem üblicherweise virtuos gestalteten Klavierpart und dem übrigen Ensemble einher. Gerade die zumeist von Klaviervirtuosen komponierten Werke für die großen Besetzungen zwischen Klaviersextett und -nonett überschreiten vielfach die Grenze zum Klavierkonzert mit einem solistisch-gemischt zusammengesetzten Begleitensemble orchestralen Anstrichs. Werden Streichinstrumente mit mehreren Blasinstrumenten kombiniert, so stehen sich von vornherein Gruppen sehr unterschiedlicher Klangqualität gegenüber, was sich in den texturalen Verhältnissen des Partiturbildes deutlich widerspiegelt. Die Möglichkeit, mit einer relativ breiten Palette an individuellen Klangfarben zu arbeiten, stellt das Repertoire zudem weit mehr in die Nähe dezidiert orchestral konzipierter als kammermusikalisch gedachter Gestaltungsansätze.

Eine besondere Motivation zur Bearbeitung der vorliegenden Studie ging von der Beobachtung aus, dass das Spannungsfeld, in dem sich die Werke für große Streicherensembles bewegen, noch weit ausgeprägter erscheint als bei den entsprechend dimensionierten „gemischten“ Besetzungskategorien. Einerseits gehören – wie bei diesen – orchestrale Klangwirkungen naturgemäß zu den prägenden Charakteristika des Repertoires. Richtungsweisend ist in diesem Kontext etwa Mendelssohns weithin bekannte Vorrede zum Oktett, nach der das Werk „im Styl einer Sinfonie in allen Stimmen gespielt werden“ müsse. Andererseits wurde der mehrstimmige Solosatz für Streichinstrumente, durch den Friedrich Theodor Vischer insbesondere die „ideelle Seite der Instrumentalmusik“ realisiert sah,<sup>6</sup> im zeitgenössischen musik-theoretischen Schrifttum stets mit der zentral positionierten Gattung Streichquartett konnotiert (vgl. hierzu Kap. 2. 1). So konstatierte etwa Adolf Bernhard Marx bei der Einordnung kammermusikalischer Besetzungen in seiner einflussreichen *Lehre von der musikalischen Komposition* (1847):

„Denn was überhaupt von der Gattung [Solosatz für Streichinstrumente] zu sagen ist, trifft alle unter ihr begriffnen Arten. Daher nennt man auch in der Kunstsprache die ganze Gattung von Kompositionen den Quartettsatz, weil in der That das Quartett als die normale Art anzusehen ist und der Satz des Quintetts, Ottetts, Trio's u.s.w. durchaus denselben Gesetzen folgt.“<sup>7</sup>

Die eingangs zitierte Rezension von Svendsens Oktett gibt auf exemplarische Weise diese verbreitete ästhetische Standortbestimmung wieder, mit der traditionell besondere Anforderungen an den „inneren Gehalt“ der Kompositionen verbunden werden.

Welch singuläre und zugleich bestimmende Rolle das Streichquartett bei der Reflexion des überlieferten Werkbestandes für Kammermusikensembles bis heute spielt, wurde erst unlängst in der Konzeption des monumentalen *Handbuchs der musikalischen Gattungen* manifest: Wäh-

6 *Asthetik oder Wissenschaft des Schönen*, Teil 3/2, S. 1055.

7 Bd. 4, S. 431.



rend dem Streichquartett in zwei voluminösen Bänden eine streng isoliert angelegte Betrachtung eingeräumt wird,<sup>8</sup> finden sich die übrigen in der Klassik und Romantik verbreiteten Ensemblegrößen als knapp behandelte Teilbereiche in dem 2005 erschienenen Sammelband *Die Sonate: Formen instrumentaler Ensemblesmusik*.<sup>9</sup> Entsprechend beschränkt sich auch der Forschungsstand zu den größeren Streicherbesetzungen bislang im Wesentlichen auf zwei chronologisch komplementäre Monographien zum „klassischen“ Streichquintett bzw. zum Streichquintett im 19. Jahrhundert.<sup>10</sup> Dagegen zählt – trotz bedeutender Werke prominenter Komponisten wie Boccherini, Pleyel, Mendelssohn, Spohr, Brahms, Dvořák, Čajkovskij oder Schönberg – eine Spezialstudie zu den mehr als fünfstimmigen Streicherbesetzungen noch zu den Desideraten der Musikgeschichtsschreibung. Lediglich ein Teilbereich des Sextettrepertoires wurde von Michael Kube mit einem spezifischen Fokus in dem Tagungsbeitrag *Brahms' Streichsextette und ihr gattungsgeschichtlicher Kontext* angeschnitten.<sup>11</sup> Einen Überblick über die Zusammensetzung und historischen Entwicklung der großen Streicherbesetzungen von den Anfängen bis ins 20. Jahrhundert gewähren bisher nur die mehr oder weniger knapp gehaltenen Artikel in den einschlägigen Musikenzyklopädien.<sup>12</sup>

Grundlage der vorliegenden Studie ist die Erfassung möglichst aller überlieferten bzw. dokumentierten Kompositionen für mehr als fünf solistisch besetzte Streichinstrumente bis zum Epochenende des „19. Jahrhunderts“ um 1925.<sup>13</sup> Um den Werkbestand sowohl für weiterführende Untersuchungen wie auch für die heutige Musikpraxis zugänglich zu machen, sind die einzelnen Werke in einem alphabetisch angelegten Katalogteil mit Angaben zur Entstehung, zum Werkaufbau und zur Überlieferungslage zusammengestellt.

Die beschreibende und interpretierende Annäherung soll aus zwei Perspektiven geschehen, die sich unmittelbar aus dem besonderen Charakter des Repertoires ergeben: Quantitativ steht das Korpus an Streichsextetten und größer besetzten Streicherkompositionen weit hinter dem kaum zu überblickenden Werkbestand überlieferter Streichquartette und -quintette zurück, die bekanntlich spätestens seit Beginn des 19. Jahrhunderts im europäisch geprägten Kulturkreis zu den allgemein etablierten Gattungen gehörten, mit denen sich notwendigerweise jeder Komponist kammermusikalischer Werke auseinander setzte. Die Wahl eines Streicherensembles, das

8 Vgl. hierzu die Einleitung in: Friedhelm Krummacher, *Das Streichquartett*, Bd. 1, S. 9.

9 Hrsg. v. C. Bockmaier u. S. Mauser.

10 Tilman Sieber, *Das klassische Streichquintett* (1983); Katrin Bartels, *Das Streichquintett im 19. Jahrhundert* (1996).

11 Es handelt sich um einen Beitrag zu der 1997 in Wien veranstalteten Tagung *Die Kammermusik von Johannes Brahms. Tradition und Innovation*.

12 Die ausführlichsten zusammenhängenden Darstellungen des Sextett- und Oktettrepertoires finden sich in der zweiten Ausgabe der *MGG*, in der dem Streichsextett erstmals ein eigener Artikel von Ludwig Finscher gewidmet ist. (In der ersten Auflage der *MGG* beschränken sich die Anmerkungen zum Streichsextett auf einen kurzen Abschnitt am Ende des Artikels *Streichquartett*.) Im Übrigen werden Streichsextett und -oktett als Besetzungsgröße zusammen mit den entsprechend dimensionierten Ensembles gemischter Besetzung mit oder ohne Klavier in knappen Sammelartikeln abgehandelt. Die Einträge in den beiden Auflagen des *NGroveD* von Michael Tilmouth (1. Aufl.) bzw. Michael Kube (2. Aufl.) beschränken sich, dem knappen Raum der Artikel angemessen, auf unkommentierte Aufzählungen ausgewählter Werke.

13 Vgl. Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, S. 1 f.

über das Quintett hinausging, bedeutete dagegen eine bewusste Entscheidung für eine Besetzung jenseits der Standardrepertoires und deren Ästhetik. Daher soll zum einen der Frage nachgegangen werden, was Komponisten im Einzelnen motivierte, über die üblichen Ensembledimensionen hinauszugehen und inwieweit gegenseitige Bezugnahmen eine relevante Rolle spielten. Von besonderem Interesse ist dabei, ob innerhalb des Werkbestandes signifikante Zusammenhänge oder sogar Traditionslinien erkennbar werden.

Der zweite Ansatzpunkt wird unmittelbar durch die thematisierten Ensemblegrößen selbst vorgegeben und bezieht sich vor allem auf die Faktur der Werke. Innerhalb der solistisch besetzten Instrumentalmusik wird der singuläre Fall vielstimmiger und zugleich weitgehend monochromer Ensembles untersucht, mit dem sich kompositionstechnische Fragestellungen grundsätzlicher Art verbinden: Die Stimmführungskonventionen der klassisch-romantischen Tonsprache, deren ideale Umsetzung traditionell im sog. „reinen Satz“ gesehen wird, erzwingen im Streichsextett oder Oktett kompositorische Lösungen, die sich von den Satzstrukturen in den kleineren Streicherbesetzungen unterscheiden. Daher werden vor der Darstellung der historischen Entwicklung die satztechnischen Spezifika und deren formbildende Kraft auf verschiedenen Ebenen der Faktur systematisch beschrieben.

In welchen kompositorischen Ausformungen das hier herausgearbeitete Gestaltungspotenzial seine individuelle Umsetzung in unterschiedlichen Stilsphären fand, ist Inhalt des zentralen Kapitels der Studie, in dem ein chronologischer Bogen von den frühen konzertanten Sextetten aus dem Umfeld des spanischen Hofes über die aufblühende bürgerliche Musikkultur (mit einem Repertoireschwerpunkt in Wien) bis ins Revolutionsjahr 1848 gespannt wird, in dessen Banne Louis Spohr sein vielbeachtetes Sextett schuf. Neben den unterschiedlichen Konzepten mehrchörigen Komponierens, dessen Entwicklungsmöglichkeiten insbesondere anhand der vier zwischen 1823 und 1847 entstandenen Doppelquartette Spohrs veranschaulicht werden soll, liegt der Fokus im Bereich der größten Streicherensembles vor allem auf Mendelssohns seinerzeit singulärer Oktettkomposition. Nicht zuletzt aufgrund Mendelssohns oben zitierter Vorrede zu dem neuartigen Werk kulminiert der analytische Zugriff hier in der Fragestellung, ob sich die erstmalige Verwendung eines geschlossenen Verbandes von acht Solostreichern über einen orchestralen Gestus hinaus auch in besonderen Gestaltungsweisen manifestiert, die auf das zeitgenössische symphonische Repertoire verweisen.

Damit sollen erste Beiträge für eine Diskussion des groß besetzten Repertoires aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts geliefert werden, das maßgeblich durch das Phänomen einer spät einsetzenden kompositorischen Rezeption von Mendelssohns Oktett geprägt ist. Inwieweit diese auch auf die Ästhetik der Nachbarbesetzung Streichsextett ausstrahlte, bliebe in weiterführenden Untersuchungen zu beantworten. In einem abschließenden Ausblick soll hierfür bereits die Materialgrundlage geliefert werden, nicht ohne aus den Zusammenhängen, die deutlich im betrachteten Repertoire der zweiten Jahrhunderthälfte hervortreten, Wege für eine angemessene analytische Annäherung aufzuzeigen.

# ZUR FAKTUR VON KOMPOSITIONEN FÜR GROSS BESETZTE STREICHERENSEMBLES VERSUCH EINER SYSTEMATISCHEN DARSTELLUNG

## Vorbemerkung

In den ersten fünf Kapiteln der vorliegenden Studie werden kompositionstechnische Charakteristika eines vielstimmigen Streichersatzes systematisch zusammengestellt. Dieser Teil der Arbeit kann als Einführung gelesen werden, aus der insbesondere die Motivation für die gewählten analytischen Perspektiven auf das untersuchte Repertoire hervorgeht. Seine Lektüre ist aber nicht notwendige Voraussetzung für das Verständnis der nachfolgenden Kapitel des „historischen“ Teils, in dem auf Basis detaillierter Einzelanalysen die Entwicklungsgeschichte des Werkkorpus beschrieben wird. Somit ist es auch möglich, sich zunächst in den Kapiteln 6 bis 10 den Werken zuzuwenden, aus denen die Generalia abgeleitet werden können, um anschließend auf die systematische Zusammenschau zurückzukommen.

## 1. Spezifika groß besetzter Ensembles in der Kammermusik für Streicher

Streichsextett, Oktett und Doppelquartett sind auf der Ebene der Instrumentation in besonderer Weise untereinander und mit den kleineren kammermusikalischen Streicherbesetzungen verwandt, da die Ensembles jeweils solistisch besetzt und klanglich homogen aus Mitgliedern einer Instrumentenfamilie zusammengestellt sind. Der hohe klangliche Verschmelzungsgrad des Streicherverbandes geht mit einer großen Beweglichkeit der einzelnen Stimmen einher,<sup>1</sup> die lediglich bei der möglichen Besetzung eines Kontrabasses eine partielle Einschränkung erfährt. Der Verzicht auf die Einbeziehung besonderer instrumentenspezifischer Klangfarben, wie sie etwa bei der großen Zahl gemischter Bläser-Streicherbesetzungen zur Verfügung stehen (vgl. etwa die oben erwähnten Werke von Beethoven, Spohr und Schubert), ermöglicht somit ein höchstes Maß an Gleichbehandlung aller beteiligten Stimmen im Satz. Im obligat sechs- bzw. achttimmig besetzten Streicherensemble liegen somit bezüglich der monochromen Klangvorstellung und der individuellen Stimmenbehandlung prinzipiell gleiche Grundvoraussetzungen im Ensemble vor wie im Streichquartett, der zentralen kammermusikalischen Gattung.

Gegenüber dem Streichquartett potenzieren sich in einem sechs- bzw. achttimmigen Ensemble allerdings die theoretischen Möglichkeiten, Schwerpunkte in bestimmten Registerbereichen zu setzen, indem man die Geigen-, Bratschen- oder Violoncellogruppe mehr oder weniger stark besetzt oder einen Kontrabass hinzuzieht. Tatsächlich kristallisieren sich im Repertoire der Streichsextette und vor allem der Oktette bzw. Doppelquartette klar bevorzugte Ensem-

1 Vgl. hierzu Adolf B. Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, Bd. 4, S. 325 ff.

blezusammensetzungen heraus (vgl. hierzu die detaillierte Darstellung des Repertoires in den Kapiteln 6 bzw. 10. 1). Ähnlich wie beim Streichquartett, wo der Name synonym für das Ensemble aus 2 Violinen, Bratsche und Violoncello steht, findet sich auch im Repertoire der achtstimmigen Werke eine Art Standardbesetzung: Hier wird durchweg die Registerbalance des Streichquartetts im doppelten Umfang der Stimmenzahl reproduziert. Bei den Doppelquartetten liegt dies natürlich in der namensgebenden doppelchörigen Ensemblestruktur begründet. Doch beschränken sich die wenigen Besetzungsvarianten bei den Oktetten, die das Ensemble als Einheit begreifen, darauf, neben den vier Violinen und zwei Bratschen lediglich das Bassregister durch die Besetzung eines Kontrabasses klanglich in den Tiefen anzureichern. Mit dem Violinquartett, das das halbe Ensemble einnimmt, wird das Diskantregister besonders gewichtet. Im Streichquartett bildet diese hell timbrierte Registerbalance eine der Voraussetzungen für einen in allen Registern ausgewogenen und zugleich transparenten und damit gut „durchhörbaren“ Satz. Dass sich das Oktett dennoch zwangsläufig in der Klangwirkung tendenziell dem Orchester nähert, zumal wenn ein Kontrabass besetzt ist, merkte schon Adolf Bernhard Marx im vierten Teil seiner Kompositionslehre (1847) an, wo er „die Formen [Gattungen] einander näher kommen und in einander übergehen“ sieht.<sup>2</sup>

Weniger einheitlich ist die Ensembleszusammensetzung im Sextettrepertoire. Wie bei den Streichquintetten kann hier kein Ensemble in unmittelbarer struktureller Anlehnung an die klassische Quartettbesetzung geschaffen werden; in beiden Fällen haben sich eigenständige Klangprofile herausgeschält: Das Klangbild der Streichquintette ist seit den 1770er-Jahren maßgeblich durch zwei Besetzungstypen geprägt, der sog. österreichischen nach Mozart mit zwei Bratschen und der sog. italienischen nach Boccherini mit zwei Violoncelli.<sup>3</sup> Auch wenn anfangs noch eine größere Zahl an Besetzungsvarianten zu finden ist, sollten diese beiden im 19. Jahrhundert die einzig relevanten Quintettensembles mit einem signifikanten Repertoire bleiben.<sup>4</sup> Wie aus der Repertoirebeschreibung in der vorliegenden Arbeit hervorgeht (vgl. wiederum Kap. 6 und 10. 1), konzentrieren sich im Gegensatz dazu die Besetzungen im benachbarten Streichsextettrepertoire im Wesentlichen auf eine Konstellation: eine gleichmäßige Zusammenstellung der Streicher, in der die drei durch Violine, Viola und Violoncello repräsentierten Registerbereiche stimmpaarig aufgehoben sind. Mehr noch als bei den Streichquintetten, in denen sich durch die vorrangige Verdopplung von Bratsche oder Violoncello das Timbre im Vergleich zum Quartett (und Oktett bzw. Doppelquartett) in die tieferen Register verschiebt, prägt der überwiegende Teil der Sextette damit einen dunklen Klang aus, mit dem ein geringeres Maß an Transparenz verbunden ist als in den anderen Streicherbesetzungen. In etwa der Hälfte der Streichsextette, die bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts entstanden sind, setzt sich zudem das Bassregister aus einem Violoncello und einem Kontrabass zusammen, mit einer entsprechenden Tendenz zu orchestralem Klang.

2 Ebda., S. 432.

3 Vgl. Tilman Sieber, *Das klassische Streichquintett*, S. 100.

4 Vgl. Katrin Bartels, *Das Streichquintett im 19. Jahrhundert*, S. 12 f.

Der Rahmen, innerhalb dessen die Ensembles unterschiedlicher Besetzungsgröße zusammengestellt werden, bleibt in reiner Streicherkammermusik auf den Ambitus der verwendeten Instrumente der Geigenfamilie beschränkt.<sup>5</sup> Die meisten Kammermusikkompositionen für sechs und acht Streicher sind somit für ein Ensemble konzipiert, dessen Rahmeninstrumente denen des klassischen Streichquartetts entsprechen. Im Vergleich zu diesem bewegen sich bis zu doppelt so viele Stimmen innerhalb des gleichen Ambitus, was zwangsläufig zu einer deutlichen Verdichtung der Partitur führt. Eine Möglichkeit, den Satz zu entzerren und gleichzeitig das klangliche Spektrum des groß besetzten Ensembles wirkungsvoll auszuspielen, besteht darin, extreme Tonlagen im Diskantregister einzubeziehen.<sup>6</sup>

- 5 Die Obergrenze des nutzbaren Tonraumes liegt im drei- bis viergestrichenen Bereich der Violine, die Untergrenze beim C des Violoncellos bzw. mit Einschränkungen im Bereich der Kontraoktave in den Werken, in denen ein Kontrabass besetzt ist.
- 6 So schafft etwa Mendelssohn in der Coda des Kopfsatzes seines Oktetts op. 20 (T. 276 ff.) größtmögliche orchestrale Klangentfaltung, indem er die erste Violine weitgehend im dreigestrichenen Oktavbereich einsetzt. Das Oktettensemble spannt sich hier von der großen Oktave in den Violoncelli bis zum Spitzenton des viergestrichenen c (T. 305), den die erste Violine in einer mehrtaktigen Steigerung sukzessive ansteuert.

## 2. Zur Problematik eines vielstimmigen Satzes in der klassisch-romantischen Tonsprache

### 2. 1 Die großen Streicherbesetzungen im Diskurs des musiktheoretischen Schrifttums

Mit der Wahl eines sechs- oder achtstimmigen Streicherensembles ergibt sich eine besondere kompositorische Problemstellung, in die eine historische Komponente mit hineinschwingt. Die grundsätzliche Option, die Solostreicher in obligater Weise im Satz zu führen und die weitgehend monochrome Klangcharakteristik des Streicherverbandes rücken das Streichsextett ebenso wie das Oktett und das Doppelquartett in die Nähe der kammermusikalischen Gattung Streichquartett. Entsprechend konnten sich die Kompositionen zu keiner Zeit einer Diskussion vor dem Hintergrund des hohen Gattungsanspruches entziehen, der spätestens seit Joseph Haydns Opus 33 mit dem Streichquartett verknüpft ist. Dabei ergeben sich aufgrund der hohen Stimmenzahl grundsätzliche Probleme.

Im musikästhetischen Diskurs des ausgehenden 18. und des 19. Jahrhunderts wurde das Streichquartett als anspruchsvollste Gattung besonders herausgestellt. Mit ihm verbinden sich bis heute relativ präzise ästhetische und kompositionstechnische Vorstellungen, die von den klassischen Werken Haydns und Mozarts ausgehend entwickelt wurden. Ludwig Finscher fasst sie in seiner Definition des Gattungsbegriffs Streichquartett folgendermaßen zusammen:

„So umfasst der Begriff Streichquartett [...] vielfältige Elemente früherer Gattungs- und gleichzeitiger Form- und Stilbegriffe, die in ihm zu neuer Einheit zusammentreten. Den vierstimmigen Satz und den homogenen Klang eines solistischen Streicherensembles aus den Instrumenten einer einzigen Familie, die Differenzierung dieses Satzes und Klanges in der durchbrochenen Arbeit, im obligaten Akkompagnement und in der idealen Gleichwertigkeit der vier Stimmen; die zyklische Sonatenform in ihrer differenziertesten Ausprägung, den klassischen Kanon der sinnfällig-einfachen und der differenziert vielschichtigen Satzformen und das Prinzip der thematisch-motivischen Arbeit; die Tonfälle der Kammermusik und ihre Aura anspruchsvoller Introvertiertheit und subtiler Intimität.“<sup>1</sup>

Der intime Rahmen von vier gleichwertigen Individuen, die im gegenseitigen Austausch etwa thematisch-motivischen Materials in Passagen durchbrochener Arbeit in ein musikalisches Gespräch treten, ist ein bekannter Topos, der zu den tragenden Säulen der Gattungsästhetik des Streichquartetts gehört und dessen Wurzeln in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts liegen.<sup>2</sup> Tilman Sieber stellte in seinen Studien zum „klassischen Streichquintett“ bereits die modifizierte Übertragung des Konversationstopos auf die benachbarte Besetzungsgröße dar,<sup>3</sup> die ihren

1 Ludwig Finscher, *Studien zur Geschichte des Streichquartetts*, Bd. 1, S. 16.

2 Auf den mehrfach dargestellten Topos „musikalisches Gespräch“ im Kontext mit kammermusikalischen Werken und speziell dem Streichquartett muss an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden. Eine Übersicht an Nennungen in Werktiteln und theoretischen Schriften von Alexandre de Villeneuve (1733) über Johann A. Scheibe (1745) bis Johann F. Reichardt (1773) bietet Ludwig Finscher im Art. *Streichquartett* in: *MGG2S*, Bd. 8, Sp. 1926.

3 *Das klassische Streichquintett*, S. 80 ff.

Ausgangspunkt in Matthesons Ausführungen zu den „fünfstimmigen Sachen“ hat, der „stärkste[n] Zusammen-Stimmung, so man heitigen Tages [1739] bey vielfacher Besetzung insgemein braucht.“ Die Problematik der Ausweitung des Ensembles auf fünf Stimmen vergleicht er mit einem Gespräch: „Wo ihrer viele reden, da höret niemand was deutliches.“<sup>4</sup> Um dies zu vermeiden, rät er zu „Allianzen und Entsagungen“, also vorübergehenden Kopplungen zwischen Stimmen, die er „Gesellschaften“ nennt.<sup>5</sup>

Unmittelbar nachdem Boccherini, Brunetti und Mozart drei Jahrzehnte später die ersten Beiträge zum gerade entstehenden Quintettrepertoire geschaffen hatten, formulierte Johann Friedrich Reichardt 1773 seine Kritik an der seinerzeit größten bekannten kammermusikalischen Streicherbesetzung in einem entsprechend bildhaft gestalteten Vergleich mit dem Streichquartett:

„Bei dem Quartett habe ich die Idee eines Gesprächs unter vier Personen gehabt. Ich habe versucht, diese Idee auch auf ein Quintett anzuwenden, allein ich bin gewahr geworden, daß sich hier die Lehre, die Horaz dem dramatischen Dichter gibt, vollkommen anwenden läßt: ‚nec quarta loqui persona laboret‘. Die fünfte Person ist hier ebenso wenig zur Mannigfaltigkeit des Gesprächs notwendig, als zur Vollstimmigkeit der Harmonie; und in jenem verwirret sie nur und bringt Undeutlichkeit in’s Stück.“<sup>6</sup>

Diese frühe negative Einschätzung des Streichquintettsatzes entsprach im Prinzip den Vorstellungen, die zeitgenössische Musiktheoretiker wie Marpurg und Kirnberger mit dem „reinen Satz“ verbanden, für den die Vierstimmigkeit normative Kraft besaß.<sup>7</sup> Erst im 19. Jahrhundert wurde durch Schumann (in einer Rezension des Quintetts op. 11 von Leopold Fuchs aus dem Jahr 1838) das von Mattheson beschriebene Verfahren der „Gesellschaften“ bildenden „Allianzen“ als eigene klangliche Qualität des Streichquintetts geadelt und damit bereits eine deutliche Abgrenzung vom Streichquartett vollzogen:

„Man sollte kaum glauben, wie die einzige hinzukommende Bratsche die Wirkung der Saiteninstrumente, wie sie sich im Quartett äußert, auf einmal verändert, wie der Charakter des Quintetts ein ganz anderer ist als der des Quartetts. Die Mitteltinten haben mehr Kraft und Leben; die einzelnen Stimmen wirken mehr als Massen zusammen; hat man im Quartett vier einzelne Menschen gehört, so glaubt man jetzt eine Versammlung vor sich zu haben.“<sup>8</sup>

Eine weit bedeutendere Rolle spielen diese klanglichen und strukturellen Eigenheiten eines mehr als vierstimmigen Streichersatzes naturgemäß in den größeren Besetzungen Sextett und Oktett. Dennoch werden die beiden Besetzungen in der Lexikografie und im musiktheoretischen Schrifttum ebenso wie das Quintett prinzipiell aus der Perspektive des Quartetts betrachtet. Während Heinrich Christoph Kochs *Versuch einer Anleitung zur Composition* im „dritten und letzten

4 Johann Mattheson, *Der vollkommene Kapellmeister*, S. 361.

5 Ebda., S. 363.

6 Aus der Vorrede der *Vermischten Musikalien* (Riga 1773), zitiert nach Tilman Sieber, *Das klassische Streichquintett*, S. 81.

7 Vgl. hierzu ebda.

8 Robert Schumann, *Dritter Quartettmorgen*, zitiert nach *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Bd. 1, S. 342 f.



Teil“ (1793) lediglich Ausführungen zum „Quatuor“ enthält,<sup>9</sup> nahm Koch in sein *Musikalisches Lexikon* von 1802 neben einem Beitrag zum *Quintett* (*Quintetto*) auch einen Artikel *Sextett* (*Sextuor*) auf. Über die Angaben zur Besetzung mit „fünf concertierenden Instrumenten“<sup>10</sup> bzw. „sechs obligaten Instrumenten, oder gewöhnlicher [...] fünf concertierenden Instrumenten mit einer begleitenden Grundstimme“<sup>11</sup> hinaus wird bezüglich der Faktur jeweils nur auf die Gültigkeit des im Quartett-Artikel Ausgeführten hingewiesen. Dort heißt es:

„Dieses schon seit geraumer Zeit so beliebte Instrumentalstück [...] besteht im engeren Sinne des Wortes aus vier concertierenden Hauptstimmen, von denen keine der anderen das Vorrecht einer Hauptstimme streitig machen kann. [...] In dem modernen Quatuor bedient man sich [...] größtentheils des freyen Styls, und begnügt sich an vier Hauptstimmen, die wechselseitig herrschend sind [...]. Indem sich aber eine dieser Stimmen mit dem Vortrage der Hauptmelodie beschäftigt, müssen die beyden andern, in zusammenhängender Melodie, welche den Ausdruck begünstigt, fortgehen, ohne die Hauptmelodie zu verdunkeln. Hieraus siehet man schon selbst, daß die Bearbeitung dieses Tonstückes eines Tonsetzers erfordert, dem es weder an Genie, noch an den ausgebreitetsten Kenntnissen der Harmonie mangelt.“<sup>12</sup>

Ebenso verfährt Max Schilling (ein Jahr vor der oben zitierten Rezension Robert Schumanns) in der *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften* (1837), wobei er im Artikel *Sextett* die mögliche Besetzung mit begleitendem Bass von Koch zwar übernimmt, diese aber als nicht ganz adäquat qualifiziert: Auch für den Bass fordert er, dass er „im strengeren Sinne des Wortes [...] selbständig auftreten und ein zu den übrigen Stimmen concertierendes Verhältnis behaupten sollte.“<sup>13</sup>

In Schillings *Encyclopädie* sind über das Quintett und Sextett hinaus Artikel zum Septett und Oktett aufgenommen. Auch wenn es kein Repertoire für Streichseptett gab, wird in dem entsprechenden Artikel wiederum auf die geltenden „Gesetze und Anforderungen“ des Streichquartetts verwiesen.<sup>14</sup> Im Gegensatz zu den sehr knapp gehaltenen Beiträgen zum Quintett, Sextett und Septett äußert sich Schilling vier Jahre nach der Veröffentlichung von Mendelssohns Oktett – dem ersten und vorläufig einzigen Werk für Streichoktett – ungewöhnlich ausführlich zu der größten in das Lexikon aufgenommenen Kammermusikbesetzung:<sup>15</sup>

„Oktett, ein Musikstück von 8 concertierenden Stimmen, gleichsam ein gedoppeltes Quartett. Wenn nur eine Stimme concertierend ist, und die übrigen sieben Stimmen alle ausschließ-

9 Von Mozarts zwischen 1773 (KV 174) und 1791 (KV 614) entstandenen Streichquintetten sind nur zwei kurz vor der Drucklegung von Kochs drittem Band der *Anleitung zur Composition* erschienen: KV 515 (1789) und KV 516 (1790).

10 Sp. 1226.

11 Sp. 1371.

12 Art. *Quatuor*, Sp. 1209 f.

13 Bd. 6, S. 354.

14 Ebda., S. 331.

15 Ferdinand Hand geht vier Jahre später in seiner *Aesthetik der Tonkunst* dagegen auf das Oktett nicht explizit ein. Im Abschnitt „Quartett“ des 1841 veröffentlichten zweiten Teiles heißt es zu größeren Besetzungen lediglich: „Bei der vermehrten Zahl der Instrumente im Quintuor, Sextuor, Septuor besteht die eben angesprochene Gesetzlichkeit [für das Streichquartett] in gleicher Kraft. Auch da soll kein Instrument zur bloßen Ausfüllung dienen, keins in den Hintergrund treten oder gar wegfallen können“ (S. 394).



lich bloß begleitend erscheinen, so kann das Musikstück schlechterdings nicht Octett genannt werden, auch nicht, wenn vielleicht immer 2 Stimmen, wie z. B. bei einem doppelt besetzten Quartett, gleichmäßig zusammengehen. Daraus erhellt, dass das Octett vielleicht die letzte, aber auch schwierigste Form eines contrapunktischen oder wenigstens doch concertierenden Satzes ist, denn mehr als 8 Stimmen selbständig neben einander zu führen, möchte schwerlich irgend einem Tonsetzer ganz gelingen. Daher sind denn auch im Ganzen nur wenige solcher Tonstücke vorhanden; die alten 9- und mehrstimmigen Vocalsachen gehören nämlich nicht hierher, um so weniger als man den Namen Octett (von dem lat. Octo – acht) gewöhnlich nur von Instrumental-Musikstücken gebraucht. Welche Instrumente aber dazu genommen werden, bleibt ganz der freien Wahl des Componisten überlassen. Daß dieselben nicht durchgehends, in jedem Augenblicke und Takte, concertierend, sondern hie und da auch begleitend sind, macht die große Zahl der Stimmen schon natürlich.“<sup>16</sup>

Das Streichquartett bleibt also für Schilling auch beim Oktett der Maßstab für die Gestaltung des Satzes. Doch wird hier erstmals das Problem angesprochen, die große Zahl an Stimmen durchgehend selbständig bzw. konzertierend zu führen, weshalb der Kompromiss einer zeitweiligen Belegung von Stimmen mit begleitender Funktion akzeptiert wird.<sup>17</sup>

Adolf Bernhard Marx ging im ersten Teil seiner Kompositionslehre, die wie Schillings Oktett-Artikel im Jahr 1837 erschien, noch einen entscheidenden Schritt weiter. Anders als Schilling musste er in seinem umfassenden Lehrwerk konkrete Kompositionskonzepte für einen vielstimmigen Satz anbieten, zu dem er unter praxisorientierten Gesichtspunkten bemerkt:

„Nicht leicht wird ein Komponist, wo es ihm ernst um die Sache ist, vielstimmig schreiben ohne bestimmten Grund. Wo es aber mit Grund geschieht, da wird nicht Alles, nicht jeder Satz, es werden dann nur geeignete Sätze oder Theile von Sätzen, besonders von einfacher, langsam sich entfaltender Harmonie und ruhig gehaltener, nicht umherschweifender und in die Nachbarstimmen drängender Melodie vielstimmig, das übrige aber wird vierstimmig oder minderstimmig behandelt werden.“<sup>18</sup>

Diese skeptische Einschätzung ist Konsequenz aus der vorangegangenen Demonstration eines Satzbeispiels, in dem Marx ein „einfaches Melodiesätzchen“ unter größeren Anstrengungen sukzessive sieben- bis elfstimmig durchführt und zu dem Schluss kommt:

„Aber, vieler Uebelstände in Einzelnen nicht zu erwähnen, ist nicht zu leugnen, dass die neuen Stimmen [...], sich nur gezwungen durchhelfen, und nur hin- und hergehen zwischen

16 Bd. 5, S. 202.

17 Eine vergleichbare Problematisierung findet in der von Arrey von Dommer überarbeiteten Neuausgabe des *Musikalischen Lexikons* von H. Ch. Koch aus dem Jahr 1865 nicht statt. Im Artikel *Streichquartett* werden Anforderungen an Werke größerer Streicherbesetzungen entsprechend den Einzelartikeln folgendermaßen zusammengefasst: „Allen [...] mehrstimmigen Soloinstrumentalformen (als Quintett, Sextett, Septett, Octett etc.) liegt der Quartettsatz dem Wesen nach zu Grunde [...]“ (S. 895). Ähnlich verhält es sich in dem von Hermann Mendel und August Reißmann herausgegebenen *Musikalischen Conversations-Lexikon* von 1877. Die Artikel zu den Besetzungsgrößen von Quintett bis Oktett verweisen nur auf die entsprechende Zahl „selbständig geführter“ Stimmen. Einzig im Artikel „Nonett“ als der größten in das Lexikon aufgenommenen Kammermusikbesetzung heißt es: „ein Tonstück für neun [...] möglichst selbständig geführte Instrumente“ (Bd. 7, S. 289).

18 Adolf B. Marx, *Die Lehre von der musikalischen Composition*, Bd. 1, S. 282.

den schon in andern Stimmen besser gegebenen Tönen. Je mehr Stimmen man erzwingen wollte, desto mehr würden alle diese Uebelstände wachsen, ohne dass etwas wesentlich Neues und Besseres zu hoffen wäre. Ja, wenn man auch für obige oder andre Sätze auch manche bessere Wendung träfe, so würde doch das Gewirr so vieler Stimmen im Ganzen keine bessere Wirkung aufkommen lassen.“<sup>19</sup>

Während Schilling aus einer durch die Satzideale des Streichquartetts geprägten Sichtweise gerade noch akzeptierte, dass nicht alle Stimmen des Oktetts durchgehend „konzertierenden“ Charakter haben können, beurteilt Marx mit Blick auf die gezeigten satztechnischen Probleme die grundsätzliche Forderung nach individueller Stimmführung als nicht durchsetzbar und äußert entsprechende Bedenken. Im vielstimmigen Satz sieht er

„häufige Veranlassung, Akkordtöne zu verdoppeln, daher aber auch oft die Verlegenheit, die Stimmen genugsam auseinander zu halten und dabei so zu führen, dass sie einander nicht drängen und verwirren. [...] man wird bisweilen nur zwischen einem geringern und größern Uebelstande zu wählen haben, ja sich sogar zu mancher Verdopplung und regelwidrigen Fortschreitung entschliessen, die bei mindrer Stimmenzahl weder nöthig noch wohlانständig oder erträglich wäre; die grössere Stimmenzahl zwingt dazu, aber zugleich verbirgt sie auch die Mängel in den einzelnen Stimmen.“<sup>20</sup>

Die Notwendigkeit zum Kompromiss zwischen einem kammermusikalisch obligat gestalteten Stimmensatz und den satztechnischen Zwängen einer großen Besetzung lässt das Bild einer relativ undurchsichtigen und tendenziell nur eingeschränkt korrekt zu gestaltenden Faktur entstehen. Doch weist Marx im Anschluss auch auf eine pragmatische Lösung des Problems hin, die naheliegend und akzeptabel erscheint, wenn man vom kammermusikalischen Ideal individueller Führung von Einzelstimmen ein Stück weit abrückt:

„Um nun, wenn einmal vielstimmig geschrieben werden soll, möglichste Klarheit und Leichtigkeit zu erlangen, thut man wohl, wo es immer angeht zwei oder drei Stimmen mit einander gehen zu lassen in Terzen, Sexten usw. und die so miteinander gehenden Stimmen wo möglich auch nebeneinander zu stellen, so dass sie für sich eine feste, sich unterscheidbar absondernde Masse, gleichsam einen besonders kleinen Stimmchor im allgemeinen grossen, bilden.“<sup>21</sup>

Marx' Ausführungen zum „vielstimmigen Satz“ beziehen sich auf die Faktur von „mehr als vierstimmigen“ Kompositionen<sup>22</sup>. Mit der beschriebenen Strukturierung des Gesamtverbandes in gekoppelten Chören benachbarter Stimmen trifft er sich mit Schumanns etwa zeitgleich formulierter Abwandlung des Gesprächstopos von vier einzeln vernehmbaren Menschen im Streichquartett zu einer Versammlung im Streichquintett. Zudem erscheint darin Matthesons Strukturbild von einem fünfstimmigen Satz in wechselnd verbundenen „Gesellschaften“.

19 Ebda., S. 279 f.

20 Ebda., S. 278.

21 Ebda., S. 280.

22 Vgl. die Überschrift „Der mehr als vierstimmige Satz“ des übergeordneten Abschnitts, ebda., S. 278.

Innerhalb der „vielstimmigen“ Kammermusik für Streicher kannte Marx zu diesem Zeitpunkt neben der weit verbreiteten Besetzungsgröße Streichquintett jedenfalls die einzige bis dahin entstandene Komposition für Streichoktett: Mendelssohns Oktett op. 20 aus dem Jahr 1825.<sup>23</sup> Dass auch Schilling in seinem Lexikon so ausführlich auf das Oktett einging, mag mit dem hohen Bekanntheitsgrad dieses Werkes zusammenhängen. Offenbar hatten dagegen Kompositionen für Streichsextett noch kaum ihren Platz im Repertoire gefunden. Dafür gibt Marx im vierten Teil seiner Kompositionslehre aus dem Jahr 1847 beredtes Zeugnis, wo er die bekannten Satzarten für Streicher folgendermaßen zusammenfasst:

„Der Solosatz für Streichinstrumente umfasst das Trio [...], – das Quartett [...], – das Quintett [...], – das Ottett oder Doppelquartett, für die verdoppelte Besetzung des Quartetts zu acht realen Stimmen. Dass auch noch andre Zusammenstellungen, – von sechs, sieben, neun Stimmen, möglich und vielleicht (ohne dass sich der Verf. gleich erinnert) schon ausgeführt worden, [...] ist gewiss.“<sup>24</sup>

Noch 1847 waren also einem ausgewiesenen Kenner wie Adolf Bernhard Marx, der u. a. Redakteur der *Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung* gewesen war und zweifellos einen sehr guten Überblick über die musikalische Produktion hatte, Werke für Streichsextett nicht präsent. Damit wird auch verständlich, warum auf der Ebene der Lexikografie von Koch (1802) über Schilling (1837) und Arrey von Dommer (1865) bis Mendel/Reißmann (1877) die Faktur der Sextette und teils auch der Oktette mechanisch und ohne weiteren Kommentar der Machart des Streichquartetts mit seinen außergewöhnlichen satztechnischen Ansprüchen zugeordnet wird. Eine Auseinandersetzung mit den tatsächlichen strukturellen Eigenheiten der „vielstimmigen“ Werke, wie sie von Marx in einem pädagogischen Kontext angestoßen wurde, fand hier offenbar nicht statt.

## 2. 2 Grundsätzliche Überlegungen zur Komposition eines mehr als vierstimmigen Satzes

Die bei Marx beschriebene Verdopplung von Akkordtönen gehört ebenso wie die Terz- oder Sextkopplung von Stimmen in vorübergehenden Allianzen zu den beherrschenden Momenten der internen Strukturierung groß besetzter Ensembles bei einem Satzverlauf, in dem nicht in größerem Umfang Stimmen pausieren. Damit stellt sich die Frage, in welchem Verhältnis diese starke „vertikale“ Partiturkomponente mit der horizontal ausgerichteten zeitlichen Entwicklung des musikalischen Verlaufes steht und welche Rolle die bereits angedeuteten räumlichen Aspekte spielen.

Mit der Ensembleorganisation als besonderem strukturbildenden Phänomen hat sich bereits Nicole Schwindt-Gross in ihrer Studie *Drama und Diskurs* im Kontext der frühen Entwicklungs-

23 Das Werk war vier Jahre zuvor im Druck erschienen, dürfte Marx aber aufgrund seiner persönlichen Beziehungen zur Familie Mendelssohn schon lange bekannt gewesen sein. Marx zählte in Berlin seit 1826 zum engeren Freundeskreis der Familie in der Leipziger Straße 3, wo das Oktett seine ersten Auführungen erfuhr (vgl. Adolf B. Marx, *Erinnerungen. Aus meinem Leben*, Bd. 2, S. 110 ff. und S. 136).

24 Adolf B. Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, Bd. 4, S. 431.

geschichte des Streichquartetts intensiv auseinandergesetzt. Ausgangspunkt ihrer Untersuchung ist das Quartettdivertimento, das ab 1760 die Triosonate (zwei Melodieinstrumente mit Bass) als beliebteste Besetzung ablöste.<sup>25</sup> Während die Triosonate eine „klangliche Lücke“ zwischen dem Bass und den Oberstimmen aufweist, ist das Quartettdivertimento auf neuartige Weise klanglich geschlossen angelegt. Die Konsequenz ist nach Schwindt-Gross ein typischer Satz a 4, der sich in einer spezifischen „Texturkonzeption“ in der Kammermusik ohne Tastencontinuo manifestiert. Unter dem Begriff „Textur“ fasst sie den Teilaspekt des musikalischen Satzes zusammen, der „die simultane Zuordnung der einzelnen Stimmen zueinander hinsichtlich der vorherrschenden Stimmbewegung“ betrifft. Die Texturverhältnisse geben also ein Bild davon, wie sich die Stimmen im melodischen und rhythmischen Verlauf „in der Simultaneität zueinander“ verhalten.

Mit dem Texturbegriff schuf Schwindt-Gross ein geeignetes Werkzeug zur Charakterisierung der österreichischen Divertimentomusik, zu deren auffälligsten Satzbildern die „systematische Zusammenfassung der Stimmen zu Gruppen“ (zumeist Stimmpaaren) in Terz- oder Sextparallelen gehört. Im Gestaltungsspielraum zwischen einer streng polyphonen und einer melodisch und rhythmisch vollstimmig gekoppelten Textur ergibt sich eine Vielzahl an Varianten, mit denen jeweils ein eigenes Klangbild verbunden ist. Die Quartettdivertimenti Holzbauers, Gassmanns oder Haydns erhalten ihren „Farbreiz“ demnach „grundsätzlich aus den unterschiedlich eingesetzten, wechselnden Texturen“, durch eine Art „satztechnischer Klangfarbendramaturgie“.<sup>26</sup>

Wesentlich ist hierbei die „Regie der Motivanordnung“ im Satz. Im Rahmen der Texturwechsel werden im Quartettdivertimento dabei grundsätzlich alle Stimmen und damit alle Register des vierstimmigen Ensembles beteiligt, wenn dies auch noch nicht in einem ausgeglichenen Umfang geschieht.<sup>27</sup> Damit ergeben sich räumliche Phänomene, die Schwindt-Gross im Quartettensemble mit „Hochchor – Tiefchor, rechts – links, innen – außen“ beschreibt. Auch wenn diese strukturellen Spezifika aufgrund der relativ kleinen Dimensionierung des Ensembles unter rein „topografischen“ Aspekten nur in einem intimen Rahmen zur Geltung kommen, so bilden sie in der Reihung der Texturen jedenfalls ein deutlich gliederndes Moment im Klangraum. Konsequenz der Betonung der räumlichen Faktoren im Satz ist eine vorrangig statische Wirkung, mit der eine einfache und klar nachvollziehbare<sup>28</sup> und dennoch abwechslungsreiche Faktur einhergeht.

Die in den 1750er-Jahren entwickelte statische Texturdisposition sollte als zentrales Gestaltungsmerkmal der Quartettdivertimenti in den klassischen Streichquartetten Haydns und Mozarts aufgehoben werden und zunehmend prozessual ausgerichteten Abläufen weichen, die in einem individualisierten vierstimmigen Satz realisiert wurden. Wie jedoch Adolf Bernhard Marx' Ausführungen zum „vielstimmigen“ Satz aus dem Jahr 1837 deutlich machten, blieb texturales Denken auch noch im 19. Jahrhundert zwangsläufig die zentrale Kategorie für die Gestaltung von größer besetzten Kammermusikwerken für Streicher. Die „vertikale“ Strukturierung des Ensembles in Untergruppen ist die naheliegende und über größere Satzabschnitte auch

25 Vgl. für das Folgende Nicole Schwindt-Gross, *Drama und Diskurs*, S. 35 f.

26 Vgl. ebda., S. 47 f.

27 Vgl. ebda., S. 51.

28 Vgl. ebda., S. 48 f.

einzig praktikable Strategie zur Bewältigung eines Sextett- oder Oktettsatzes. Dass die damit verbundene eher statisch angelegte Faktur gebündelter Kräfte ein notwendiges ordnendes Moment darstellen, wird auch von Marx betont:

„Hiernächst muss, wie sich im Grunde von selbst versteht, ein weiterer Raum geschaffen werden für die größere Zahl der Mittelstimmen. Der Bass muss tiefer treten, sich mehr nach unten als nach oben bewegen, häufiger die Grundtöne nehmen, um den zahlreichen Stimmen eine ehrenfeste, kräftige Grundlage zu bieten. Die Mittelstimmen dagegen müssen so lange wie möglich auf einer Stelle festgehalten und in kleinen Schritten geführt werden; denn wenn eine zahlreiche Stimm-Masse erst in größere Schritte oder weiter geführte Richtungen geräth, ist es schwer, sie zu beherrschen und ohne Verwicklungen fortzuführen.“<sup>29</sup>

Im Vergleich zum vierstimmigen Satz des Quartettdivertimentos ergibt sich im Quintett, Sextett und den größeren Besetzungen eine deutlich gesteigerte Zahl an „mannigfaltigen Stimmgruppierungen“<sup>30</sup> und entsprechenden Texturbildungen. Sprunghaft steigen damit jeweils auch die Möglichkeiten einer abwechslungsreichen Klangregie, die in den Mittelpunkt der Satzgestaltung rückt. Was sich aus der Perspektive der zum kammermusikalischen Ideal erhobenen Faktur des klassischen Streichquartetts als Mangel ausnimmt, trägt das Potenzial einer ganz eigenen Tonsprache in sich, bei der die besonderen Phänomene im Klangraum in weit größerem Maße zum Tragen kommen als in der Quartettbesetzung.

Bezeichnenderweise wird in den frühesten bekannten Werken für acht Solostreicher von Johann Georg Albrechtsberger und Francesco Galeazzi aus dem Jahr 1799 und in einem Joseph Haydn zugeschriebenen Divertimento mit dem Titel *Das Echo* für sechs Streichinstrumente (Hob. II:39\*)<sup>31</sup>, das etwa ein Jahrzehnt vor den ersten eigentlichen Sextetten Boccherinis und Brunetti in den 1760er-Jahren entstanden sein dürfte, bewusst mit räumlichen Effekten gearbeitet: Es handelt sich jeweils um explizit doppelchörig angelegte Werke. Während Albrechtsberger im Titel des Stimmendrucks lediglich auf die grundlegende Ensemblestruktur „à deux Chœurs“ hinweist, werden bei Galeazzi und Haydn konkrete Aufführungsanweisungen mitgegeben, die auf eine klare räumliche Trennung der beiden Chöre zielen. Galeazzi illustriert seine Bemerkung „da suonarsi da otto Istromenti a due Tavolini in distanza“ auf dem Titelblatt der „Violino Primo Principale“ des handschriftlichen Stimmensatzes seiner unveröffentlicht gebliebenen *Tre Ottetti*<sup>32</sup> mit einer Zeichnung zweier getrennt voneinander aufgestellter Quartett-Tische. Die Anweisung zu „Haydns“ Doppeltrio *Das Echo* für zweimal zwei Violinen und Bass geht noch darüber hinaus, indem eine Aufführung in zwei verschiedenen Zimmern gefordert wird: „pour être exécuté en deux Appartements differents“.<sup>33</sup>

29 Adolf B. Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, Bd. 1, S. 278.

30 Vgl. Tilman Sieber, *Das klassische Streichquintett*, S. 84 f.

31 Im Werkverzeichnis zum Art. *Haydn* von Georg Feder im Personenteil der *MGG2* ist das Werk im Anhang unter der Kategorie „wahrscheinliche Fehlzuschreibungen“ eingeordnet (Bd. 8, Sp. 1037).

32 I-PESc – Rari Ms.c. 11/1-8.

33 So die Spielanweisung, die dem Erstdruck der Stimmen bei Imbault (Paris, vor 1793) vorangestellt ist (vgl. Anthony van Hoboken, *Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, Bd. 1, S. 326).

Was in diesen frühesten Beispielen groß besetzter Kammermusikwerke jenseits der Quintettbesetzung zum grundlegenden Konzept erhoben wurde, stellt natürlich nur einen Spezialfall der möglichen Ensembledispositionen dar, der das grundsätzliche Potenzial zur Klanggruppenbildung innerhalb eines sechs- oder mehrstimmigen Ensembles eindringlich illustriert. Die „topografische“ Trennung der beiden Ensembles ist insbesondere im Divertimento *Das Echo* integraler Bestandteil der Werkidee, nicht aber eine grundsätzlich notwendige Voraussetzung für eine wirkungsvolle Einbeziehung des Raumes als wesentliche Dimension einer vielstimmigen Komposition für Solostreicher. Um die vielfältigen Möglichkeiten der Texturbildung zwischen allen beteiligten Stimmen voll nutzen zu können, ist eine geschlossene Aufstellung Grundvoraussetzung. Allein schon die Ausdehnung eines nebeneinander etwa in Halbkreisform aufgestellten Sextett-, Doppelquartett- oder Oktettensembles gewährleistet hinlänglich, der klanglichen Differenzierung unterschiedlicher Instrumentierungen im Wechsel der Texturen eine deutlich vernehmbare räumliche Komponente zu verleihen.

Die Komposition der texturalen Verhältnisse stellt die zentrale satztechnische Komponente im Sextett und den größeren Streicherbesetzungen dar. Im Folgenden soll daher das gestalterische Potenzial der Klanggruppendisposition im vielstimmigen Satz dargestellt und anhand des bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts entstandenen Repertoires exemplifiziert werden.



### 3. Möglichkeiten der Strukturierung eines groß besetzten Streicherensembles

#### 3. 1 Möglichkeiten der Texturbildung

Mit der Wahl eines Streichsextett- oder Streichoktettensembles entscheidet sich ein Komponist für ein weitgehend monochromes Ensemble von grundsätzlich obligat zu behandelnden Instrumenten, die in der Stimmführung weitgehend gleichartig eingesetzt werden können. (Abstriche hinsichtlich der Beweglichkeit müssen – wie erwähnt – nur wenn ein Kontrabass besetzt ist.) Zwischen den extremen Texturvarianten einer selbstständigen Führung aller Einzelstimmen und der Kopplung des gesamten Ensembles in einer gemeinsamen melodisch-rhythmischen Bewegung bietet sich in den großen Streicherensembles eine kaum zu erschöpfende Fülle an Möglichkeiten, Stimmen in unterschiedlich zusammengesetzten Untergruppen zu bündeln.

Ein Beispiel aus der Besetzungsgröße Sextett soll ein Bild von der Quantität der zu Verfügung stehenden Möglichkeiten geben. (Die Option, einzelne Stimmen vorübergehend pausieren zu lassen, und damit die tatsächliche Stimmenzahl zu modifizieren, soll hier zunächst unberücksichtigt bleiben.) Die Wahl fällt auf ein Ensemble, das sich aus einem jeweils gleich stark besetzten Diskant-, Alt- und Bassregister zusammensetzt.<sup>1</sup> Wie aus der nachfolgenden Darstellung des Repertoires hervorgeht, spielte diese nach Registerbereichen paarweise belegte Besetzung seit der Entstehungszeit des Sextetts die zentrale Rolle: Annähernd 80 Prozent der bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts entstandenen Sextette wurden für diese Ensembleaufteilung komponiert, wobei sich das Bassregister bei etwa der Hälfte der Werke (knapp 40 Prozent) dieses Zeitraumes aus einem Violoncello und einem Kontrabass zusammensetzt. Nachdem in der zweiten Jahrhunderthälfte der Kontrabass in der Kammermusik für Streicher stark an Bedeutung verloren hatte, blieb die Besetzung mit jeweils zwei Violinen, Bratschen und Violoncelli mit einem Anteil von mehr als 80 Prozent allein vorherrschend.

Betrachtet man ein Sextett zunächst als Ensemble von sechs nicht unterscheidbaren Elementen (Stimmen), so ergeben sich in einem ersten Schritt elf elementare Gruppierungstypen für das Arrangement der Stimmen zwischen den Extremen einer Untergruppe (vollstimmige Kopplung) und sechs Untergruppen (sechs unabhängige Einzelstimmen) des Stimmenverbandes. Die einzelnen Gruppierungstypen sind in der zweiten Spalte der folgenden Tabelle aufgelistet: Jede Zahl steht für eine Untergruppe (Stimmgruppe). Die Höhe der Zahl gibt die Anzahl der in der Untergruppe enthaltenen Stimmen an (z. B.: 2-2-2 steht für drei Stimmgruppen, die jeweils zwei Stimmen enthalten). Ensembles mit einer, fünf oder sechs Untergruppen (Stimmgruppen) lassen sich auf jeweils eine Weise, mit vier Untergruppen auf zwei Arten und mit drei oder zwei Untergruppen auf drei Arten zusammenfassen.

1 Es handelt sich um die Besetzung, die bis heute durch die Sextette von Johannes Brahms mit jeweils zwei Violinen, Bratschen und Violoncelli das Bild vom Streichsextett maßgeblich prägt.

Zahl der Untergruppen	Gruppierungstyp	Zahl möglicher Gruppierungen für (a-a-b-b-c-c)
6	1-1-1-1-1-1	1
5	1-1-1-1-2	6
4	1-1-1-3	7
	1-1-2-2	12
3	1-1-4	6
	1-2-3	13
	2-2-2	5
2	1-5	3
	2-4	6
	3-3	4
1	6	1
	Insgesamt:	64

Im betrachteten Fall eines Sextetts, das sich aus je drei durch ein Instrumentenpaar definierten Registern zusammensetzt, die jeweils in sich als nicht unterscheidbar angenommen werden (a-a-b-b-c-c, a = Violine, b = Viola, c = Violoncello), muss weiter nach den einzelnen möglichen Texturen differenziert werden.<sup>2</sup> Sie ergeben sich in der Anwendung der stimmpaarigen Besetzung auf die elementaren Gruppierungstypen. Die Anzahl der unterscheidbaren Texturen ist in der dritten Spalte der Tabelle angegeben. Theoretisch ergeben sich für das Ensemble (a-a-b-b-c-c) somit insgesamt 64 Möglichkeiten der Stimmgruppendisposition durch Stimmkopplungen mit jeweils eigenem Klangbild. Zur Illustration möge die Angabe der dreizehn texturalen Arrangements des Gruppierungstyps (1-2-3) dienen, in dem drei rhythmisch-melodisch selbständige Stimmgruppen unterschiedlichen Umfangs angenommen werden:

(a-a-b)-(b-c)-c	(b-b-a)-(a-c)-c	(c-c-a)-(a-b)-b
(a-a-b)-(c-c)-b	(b-b-a)-(c-c)-a	(c-c-b)-(a-a)-b
(a-a-c)-(b-b)-c	(b-b-c)-(a-c)-a	(a-b-c)-(a-b)-c
(a-a-c)-(b-c)-b	(b-b-c)-(a-a)-c	(a-b-c)-(b-c)-a
		(a-b-c)-(a-c)-b

Aufgrund der hier vorausgesetzten Ununterscheidbarkeit der beiden Bassgruppeninstrumente ergäben sich bei der Berücksichtigung eines Kontrabasses als eigenständigem Element in den einzelnen Gruppierungstypen weitere Varianten, wie auch bei grundsätzlich anders zusammengestellten Sextetterensembles (z. B. mit 3 Violinen, 1 Bratsche und 2 Violoncelli). Da es sich bei den angestellten Überlegungen zunächst nur um prinzipiell mögliche Konstrukte handelt, er-

2 Permutationen gleicher Instrumente (etwa der ersten und zweiten Violine untereinander) werden hierbei sinnvollerweise ausgeklammert, da sie kein neues Ensemblebild hervorbringen.



übrigt es sich, alle nur denkbaren Varianten der Stimmgruppendisposition im Sextett auszuführen. Das angegebene Beispiel mag eine Vorstellung von der Dimension des innewohnenden Potenzials geben.

Im Oktett (und grundsätzlich auch im Doppelquartett) ergeben sich naturgemäß wesentlich mehr Gruppierungstypen, womit sich die Möglichkeiten der Texturbildung entsprechend potenzieren. Die Arbeit mit Klangbildern unterschiedlich instrumentierter Texturen wird durch die große Besetzung in einem nochmals gesteigerten Maße erzwungen, erhält aber zugleich einen noch wesentlich höheren Gestaltungsspielraum für eine reizvolle Klangregie im Satzverlauf.

Die Abschätzung der prinzipiell denkbaren Texturbildungen enthält noch keinerlei Überlegungen zur praktischen Umsetzbarkeit und musikalischen Sinnhaftigkeit der einzelnen Möglichkeiten. Welche Formen Texturen im Repertoire groß besetzter Kammermusik für Streicher bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts tatsächlich angenommen haben, soll im Folgenden systematisch dargestellt und exemplifiziert werden.

### 3. 2 Der obligat angelegte „reine“ vielstimmige Satz

Wie schon aus Adolf Bernhard Marx' Ausführungen zum „vielstimmigen Satz“ hervorging, ist die unabhängige Stimmführung in einem großen Ensemble von Solostimmen aus grundsätzlichen satztechnischen Erwägungen nur schwer zu realisieren. Ein mehr als vierstimmiger Satz ist im tonalen Rahmen der Kompositionen des betrachteten Zeitraums in der Regel überdeterminiert. Ein homophon angelegter reiner fünfstimmiger Satz ist bereits nicht mehr realisierbar: Er muss durch Verdopplungen einzelner Stimmen auf eine Drei- oder Vierstimmigkeit zurückgeführt werden. Entsprechend bemerkt Tilman Sieber, dass ein „fünfstimmiger reiner Satz auch am Ende der Entwicklung [des ‚klassischen Streichquintetts‘] selten geblieben“ sei, wobei er vorrangig kontrapunktisch geprägte Satzphasen anführt.<sup>3</sup>

Ein „reiner“ sechs- bzw. achtstimmiger Satz ist auch in den groß besetzten Kammermusikwerken für Streicher nur sehr selten zu finden. Innerhalb des bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts entstandenen Sextettrepertoires finden sich Beispiele nur in dezidiert kammermusikalisch angelegten Werken wie den Sextetten von Joachim N. Eggert, Ferdinand Ries und Louis Spohr.

Es handelt sich dabei in den meisten Fällen um kontrapunktisch angelegte Satzteile, unter denen Fugati einen prominenten Platz einnehmen. So manifestiert sich die für Eggert typische Neigung zu kontrapunktischen Gestaltungsweisen<sup>4</sup> sehr eindrucksvoll im Rondo-Finale seines Sextetts, in dem das Ritornellthema Grundlage für ein ausgedehntes Fugato unter Beteiligung aller Stimmen ist (T. 301–330). Kleiner dimensioniert ist das Fugato, mit dem Eggert in der Exposition des Kopfsatzes die Überleitung in den Seitensatz mit dem Kopf des Hauptthemas gestaltet, wobei die Einsatzfolge sukzessive vom Kontrabass ausgehend durch die Register zur ersten Violine emporsteigt (T. 71–83). Die Struktur eines Fugatos trägt freilich die Reduzierung des Ensembles als integralen Bestandteil in sich, da die Vollstimmigkeit erst allmählich aufgebaut wird. Die simultane Beteiligung des ganzen Stimmenverbandes wird eher in enggeführten fugierten Abschnitten vernehmbar, wie sie etwa in der Durchführung des Kopfsatzes von Ferdinand Ries'

3 *Das klassische Streichquintett*, S. 82 f.

4 Vgl. Bonnie Lomnäs, Art. *Eggert*, in: *MGG2P*, Bd. 6, Sp. 112.

Nb 1: FERDINAND RIES: *Grand Sextuor* a-Moll WoO 63

I. Allegro con spirito (Fugato, T. 152–160)

*Grand Sextuor* WoO 63 (T. 152–160) realisiert ist (Nb 1). Auch hier wird, jeweils mit dem Kopf des Hauptthemas ansetzend, das gesamte Ensemble vom Bassregister ausgehend vollständig durchmessen, allerdings mit halbtaktiger Einsatzfrequenz.

Eine weitgehend individuelle Stimmführung aller Ensemblemitglieder findet sich auch in imitatorisch gestalteten Abschnitten wie etwa in der Coda des Kopfsatzes von Louis Spohrs *Sextett* op. 140 (T. 190–197, Nb 2). Die Imitationsfolge mündet zwar erst nach sechs Takten in den vollstimmigen Satz, doch ist das gesamte Ensemble durch die wechselnden Instrumentierungen in einem vielstimmigen Geflecht von Anfang an mitgedacht.

Frei gestaltete real sechsstimmige Abschnitte haben dagegen großen Seltenheitswert. Abgesehen von den rein technischen Problemen der Stimmführung ist ihre Struktur im Detail für den Hörer kaum mehr nachvollziehbar. Exemplarisch wird dies in den Takten deutlich, mit denen Spohr im Kopfsatz seines *Sextetts* die Überleitung in den Seitensatz eröffnet (T. 26–29, Nb 3). Der Abschnitt ist als satztechnischer Kontrast zu den eher homophon angelegten Klanggrup-

Nb 2: LOUIS SPOHR: Sextett C-Dur op. 140

I. Allegro moderato (Coda, T. 190–197)

190

VI 1

VI 2

Va 1

Va 2

Vc 1

Vc 2

*p*

*dim.*

*pp*

*pizz.*

194

*p*

*arco*

Nb 3: LOUIS SPOHR: Sextett C-Dur op. 140

I. Allegro moderato (Überleitung, T. 26–29)

26

VI 1

VI 2

Va 1

Va 2

Vc 1

Vc 2

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*tr.*

*tr.*

*tr.*

*tr.*

pen des Hauptsatzes in einem polyphonen Gewebe der Mittelstimmen gestaltet. Halt wird der Struktur durch einen festen Rahmen gegeben, der sich aus einem Orgelpunkt im Violoncello und einer wiederholten Trillerfiguration aus dem Hauptthema zusammensetzt.

Im achtstimmigen Streichersatz potenzieren sich die Probleme obligater Stimmführung gegenüber dem Sextett nochmals. Als einzige praktikable Lösungen für eine Stimmbehandlung, die allen acht Ensemblemitglieder einen individuellen Beitrag zum Satz ermöglicht, verbleiben das Fugato und die freier zu handhabende Sequenzierung imitatorischer Abläufe durch alle Stimmen. Ihre sukzessive Anlage mit einer prägnanten motivischen Profilierung erlaubt einen strukturierten Aufbau des Satzes, der auch über das Sextett hinaus auf größere Streicherverbände angewendet werden kann.

Mendelssohn führt dies exemplarisch in der Durchführung seines Oktettscherzos vor (T. 105–108, Nb 4). Unter Aufnahme eines bereits im Hauptsatz exponierten Motivvorrats kombiniert er ein Sechzehntelmotiv, mit dem in freier Imitation alle Register durchlaufen werden, mit Halbetönen und Trillermotivik in schnell wechselnder Folge. Dadurch entsteht ein sehr abwechslungsreich schillernd gestaltetes Bild, zu dem jedes Instrument einen eigenen Beitrag liefert. Doch erscheinen die acht Einzelstimmen in solchen imitatorischen Abläufen nicht als Individuen eigenständigen Profils, die im kammermusikalischen Sinne miteinander in einen Dialog treten. Sie sind lediglich Bestandteil eines vielstimmig gestalteten Satzmusters, zu dem sie einen passend zugeschnittenen Beitrag leisten.

Nb 4: FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Oktett Es-Dur op. 20

III. Scherzo. Allegro leggierissimo (Durchführung, T. 105–108)

The musical score displays measures 105 through 108 of the Scherzo from Mendelssohn's Octet. The notation is arranged in a system of eight staves, each representing a different instrument. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score is characterized by its polyphonic texture, with each instrument contributing a unique line. Key musical features include trills (tr), pizzicato (pizz.), arco, and staccato markings. The measures are numbered 105, 106, 107, and 108.

### 3. 3 Texturen aus Einzelstimmen und Streichergruppen

Bei der Kopplung von Streicherstimmen ist grundsätzlich zwischen zwei Fällen zu differenzieren:<sup>5</sup> Die Kopplung von Stimmen im Einklang (oder in verschiedenen Oktavierungen) und die Parallelführung in anderen Intervallen.

Führt man zwei oder mehr Stimmen unisono, so reduziert sich die reale Stimmenzahl im Satz. Durch die Verdopplung entsteht eine chorische Besetzung, mit der eine Modifizierung des Ensembleklanges verbunden ist. Fallweise kann so ein orchestraler Ton entwickelt werden. Eine zentrale Rolle bei der Texturbildung spielt die Kopplung von Stimmen in Terzen, Sexten und deren Oktavtranspositionen. Hierdurch wird zwar nicht die reale Stimmenzahl reduziert, jedoch die effektive Zahl an melodisch und rhythmisch unabhängig voneinander agierenden Bewegungen im Satz.<sup>6</sup>

Texturen, in denen Einzelstimmen mit Stimmgruppen kombiniert sind, können je nach Stil-sphäre der Komposition ganz unterschiedliche Satzbilder ausprägen.

Betrachtet man zunächst einen Satz mit *konzertanten* Gestaltungsmerkmalen, so finden sich im sukzessiven Wechsel hervortretende, melodisch frei gestaltete Solostimmen, denen ein begleitendes Ensemble gegenübersteht, welches einen in sich weitgehend geschlossenen Charakter hat. In sog. *brillanten* Kompositionen (z. B. Arditis *Sestetto di bravura*) ist die Rollenverteilung in der Art eines Solokonzerts mit begleitendem Miniaturorchester vorab klar festgelegt. Grundsätzlich können aber – wie etwa in den konzertanten Werken des ausgehenden 18. Jahrhunderts (vgl. Kap. 7. 1) – alle Instrumente des Ensembles gleichberechtigt im Wechsel am Solopart und an den Begleitaufgaben beteiligt werden. Entsprechend formieren sich die Instrumente des Begleitensembles jeweils neu.

Ignaz Pleyel exerziert dies beispielsweise bei der Exposition des Hauptthemas im Kopfsatz seines Sextetts mit drei Instrumenten durch (Nb 5–7): Im Vordersatz wird das Hauptthema zunächst von der ersten Violine präsentiert, zu der im Nachsatz (T. 5 ff.) die zweite Violine in Oktavkopplung hinzutritt. Der homophon akkordische Begleitsatz wird über einem verdoppelten Bassfundament (Violoncello und Kontrabass) in den übrigen Stimmen gebildet. Bei der variierten Themenwiederholung durch das Violoncello gruppiert sich der leichte akkordische Begleitsatz auf der Basis des Kontrabasses um (T. 10–15, Rollentausch von 1. Violine und Violoncello), um bei der Fortspinnung des Themas durch die zweite Violine (T. 20–26, Überleitung in den Seitensatz) nochmals angepasst zu werden.

Pleyel nutzt hier das schlichteste Modell einer Begleitsatzbildung, bei dem alle fünf Stimmen in kompakter Kopplung als geschlossene Einheit geführt werden. Was hier relativ leicht anmutet, kann unter größerer Verdichtung durchaus orchestrales Gepräge bekommen, wie etwa zu Beginn des zweiten Satzes *Allegro brioso assai* in Boccherinis D-Dur-Sextett op. 23/5 (T. 5–7, Nb 8). Mit einem repetierenden Sechzehntelfeld über verdoppeltem Bassfundament wird die betont orchestrale Grundlage für einen konzertanten Auftritt der ersten Violine mit extremen Intervallsprüngen geschaffen.

5 Vgl. hierzu auch Tilman Sieber, *Das klassische Streichquintett*, S. 83 ff., u. Katrin Bartels, *Das Streichquintett im 19. Jahrhundert*, S. 17.

6 Nicole Schwindt-Gross bezeichnet solchermaßen gekoppelte Stimmen als „teilunabhängig“, was allerdings den strengen Charakter der Kopplung nicht adäquat trifft (vgl. *Drama und Diskurs*, S. 38).

## Nb 5: IGNAZ PLEYEL: Sextett F-Dur B 261

## I. Allegro (T. 1–5)

**Allegro**

VI 1 *p*

VI 2 *p*

Va 1 *p*

Va 2 *p*

Vc *p*

Kb *p*

## Nb 6: IGNAZ PLEYEL: Sextett F-Dur B 261

## I. Allegro (T. 10–14)

**10**

VI 1 *p* *cresc.*

VI 2 *p* *cresc.*

Va 1 *p* *cresc.*

Va 2 *p* *cresc.*

Vc *p dolce* *cresc.*

Kb *p* *cresc.*

## Nb 7: IGNAZ PLEYEL: Sextett F-Dur B 261

## I. Allegro (T. 20–24)

**20**

VI 1

VI 2

Va 1

Va 2

Vc

Kb

Analog aufgebaute Texturen lassen sich ohne Probleme natürlich auch in größeren Besetzungen realisieren, wie etwa in der Coda des Finalsatzes von Mendelssohns Oktett, wo das akkordische Begleitfeld zur Solovioline sogar bis zur Neunstimmigkeit ausgedehnt ist (Nb 9).

Auch wenn ein Begleitensemble grundsätzlich als in sich geschlossenes Gebilde wahrgenommen werden sollte, bieten sich theoretisch mannigfaltige Möglichkeiten für die Gestaltung von Subtexturen. Um dabei den untergeordneten Charakter gegenüber der solistisch herausgestell-

Nb 8: Luigi Boccherini: Sextett D-Dur G 458

II. Allegro brioso assai (T. 5–7)

Nb 9: FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Oktett Es-Dur op. 20

IV. Presto (T. 387–392)

ten Stimme zu wahren, muss bei einer mehrfachen Ausdifferenzierung des Begleitsatzes die Individualisierung der Untergruppen begrenzt werden. Eine mehrfache Disposition des Ensembles, die vorrangig rhythmisch strukturiert ist, kommt dieser Forderung am nächsten und spielt im Repertoire auch die einzig signifikante Rolle. Ein relativ bekanntes Beispiel hierfür findet sich zu Beginn des Kopfsatzes von Mendelssohns Oktett, wo der Begleitsatz zum Hauptthema in der ersten Violine eine dreifache rhythmische Bündelung erfährt (T. 5–8, Nb 10). Über der ruhigen Basslinie ist ein Quartett aus drei Violinen und einem Violoncello in gemeinsamer Pendelbewegung akkordisch gekoppelt. Mit diesem ist als eigenständige Klanggruppe das Bratschenpaar in einer synkopierend repetitierenden Bewegung verbunden. Solche kombinierten Muster klanglich integrativen Charakters lassen sich gerade in großen Stimmenverbänden variantenreich zusammenstellen.

Nb 10: FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Oktett Es-Dur op. 20

I. Allegro moderato, ma con fuoco (T. 5–8)

The musical score for Felix Mendelssohn Bartholdy's Octet in E major, Op. 20, I. Allegro moderato, ma con fuoco (T. 5–8) is displayed. The score includes staves for Violins I, II, III, IV, Violas I, II, and Cellos/Double Basses. The music features a complex rhythmic texture with triplets and dynamic markings like *p*, *cresc.*, and *f*.

Das Gegenstück zu einem weitgehend streng gekoppelten Begleitensemble ist eine vielfältig durch Einzelstimmen geprägte Begleittextur, der sich etwa Boccherini im ersten Trio des Menuetts seines Sextetts op. 23/1 annähert (Nb 11). Die taktweise auf der jeweiligen harmonischen Ebene der konzertierenden zweiten Violine festgehaltenen Begleitstimmen sind vierfach rhythmisch strukturiert, dabei aber nicht individualisiert. Sie sind wie im vorangegangenen Beispiel lediglich integrale Bestandteile eines auf seine Gesamtwirkung ausgerichteten rhythmischen Begleitmusters.

Texturen, die aus Einzelstimmen und den effektiven Satz reduzierenden Stimmgruppen bestehen, können auch Träger einer funktional ausgewogen angelegten Faktur sein. Je kleiner die Zahl und der Umfang der gekoppelten Stimmgruppen sind, umso mehr sind dabei die Voraussetzungen für die Annäherung an einen Satz genuin kammermusikalischen Anstrichs realisiert.

Im Sextett steht hierfür die Reduzierung der Stimmenzahl auf fünf effektiv wirksame Satz-elemente durch die Kopplung nur eines Instrumentenpaares (Gruppierungstyp: 1-1-1-2), wie



## Nb 11: LUIGI BOCCHERINI: Sextett Es-Dur G 454

## III. Trio primo (T. 17 f.)

## Nb 12: JOACHIM N. EGGERT: Sextett f-Moll

## I. Allegro (T. 150–153)

sie exemplarisch im Kopfsatz von Eggerts Sextett zu finden ist (Überleitung zum Seitensatz, Nb 12). Während in diesem Beispiel die beiden Violinen in Terzkopplung und hoher Lage mit einer Triolenfigur eine durchgehende Bewegung schaffen, sequenzieren die vier darunter angesiedelten Stimmen einen jeweils individuell gestalteten Beitrag zum gesamten Satzbild.

Wesentlich häufiger, da leichter zu handhaben, sind Texturen, in denen die „effektive“ Stimmenzahl im Satz auf vier oder drei reduziert ist, wobei konsequenterweise nur noch eine, zwei oder höchstens drei solistisch geführte Stimmen verbleiben.

Dass die Reduzierung des sechsstimmigen Satzes auf eine Textur von vier voneinander unterscheidbaren Elementen durchaus einen „vieltimmigen“ kammermusikalischen Charakter wahren kann, wird beispielsweise im Kopfsatz von Spohrs Sextett in der Überleitung zur Schlussgruppe deutlich (T. 61–64, Nb 13). Als gekoppelte Gruppe ist das tief registrierte Trio aus den beiden Violoncelli und der zweiten Bratsche erkennbar (Gruppierungstyp: 1-1-1-3): Das Fundament

## Nb 13: Louis Spohr: Sextett C-Dur op. 140

I. Allegro moderato (T. 60–65)

The musical score for measures 60-65 of Louis Spohr's Sextet in C major, Op. 140, I. Allegro moderato, is presented for a string sextet. The score is written for Violin I (VI 1), Violin II (VI 2), Viola I (Va 1), Viola II (Va 2), Violoncello I (Vc 1), and Violoncello II (Vc 2). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. Measures 60-65 show a complex texture with trills (tr) and crescendos (cresc.) in the upper staves, and a steady bass line in the lower staves. The score is divided into two systems, with measures 60-62 in the first system and measures 63-65 in the second system. The notation includes various musical symbols such as trills, crescendos, and dynamic markings (f, f).

des Satzes legt das zweite Violoncello mit taktweise fortschreitenden Liegennoten, über denen das erste Violoncello eine Begleitfloskel in gebrochenen Akkorden aufbaut. Deren Kontur und die damit verknüpfte Bewegungsrichtung greift die zweite Bratsche in Form ansteigender chromatischer Gänge auf. Sie bildet als charakteristisches Element des „tiefen“ Trios einen Kontrapunkt zu den abwärts gerichteten Sechzehntelskalen im sequenzierten Wechselspiel der beiden Violinen. Dazwischen behauptet sich die erste Viola mit einem eigenen pendelnden Motiv.

Eine weitere Zusammenfassung des sechsstimmigen Satzes in eine Textur dreier unabhängig geführter Elemente räumt zwangsläufig den gekoppelten Stimmgruppen einen wesentlichen Anteil an der klanglichen Charakteristik des Ensembles ein. Neben der paarig zusammengesetzten Textur (Gruppierungstyp: 2-2-2), die im folgenden Abschnitt behandelt wird, spielen im Sextett-repertoire eigentlich nur solche Stimmgruppendispositionen mit Solostimmen eine Rolle, in denen lediglich eine Einzelstimme mit einer zwei- und einer dreistimmigen Untergruppe kombiniert wird (Gruppierungstyp: 1-2-3). Je nach Gestaltung der beiden Untergruppen kann die Textur dabei entweder eher kammermusikalisches oder tendenziell orchestrales Gepräge bekommen.

Ein hohes Maß an kammermusikalischer Durchsichtigkeit wird da erreicht, wo die Stimmgruppen ihrem Charakter nach der solistisch geführten Stimme weitgehend angeglichen sind, wie beispielsweise in der *dolce*-Sequenz des langsamen Satzes in Boccherinis Sextett op. 23/1 (Nb 14). Große Transparenz wird hier u. a. dadurch erreicht, dass neben der effektiven Stimmenzahl auch die reale reduziert ist: Zweite Violine und erste Bratsche sind ebenso wie die beiden Violoncelli in Oktaven gekoppelt. Dass damit allerdings keine klangliche Verstärkung angestrebt wird, sondern eine Modifizierung des Klangs, macht die Spielanweisung *dolce* deutlich. Die drei ungleich besetzten Texturelemente (VI, VI+Va, Va+2Vc) stehen somit als gleichwertige Partner unterschiedlicher Klangqualität nebeneinander und treten mit eigenständigem motivischen Material in einen Dialog.

Nb 14: LUIGI BOCCHERINI: Sextett Es-Dur G 454

II. Larghetto (T. 33–37)

Wie nahe man im Rahmen dieser Textur andererseits auch einem orchestralen Tonfall kommen kann, wird eindrucksvoll in einer anonymen Bearbeitung von Mozarts Sinfonia concertante KV 364 für Streichsextett, dem *Grande Sestetto Concertante* aus dem Jahr 1807 gezeigt: Im „Orchestertutti“ vor der abschließenden Kadenz des langsamen Satzes (T. 116–118) wird der kompakt und dicht gestaltete Streichersatz in der Textur der Vorlage mit verdoppeltem Bassfundament bei maximaler Dynamik reproduziert (Nb 15).

In einem größer besetzten Ensemble sind die Möglichkeiten, Einzelstimmen und Stimmgruppen unterschiedlicher Zahl und Zusammensetzung zu kombinieren, naturgemäß ungleich vielfältiger als im Sextett. Dennoch erscheinen im achtstimmigen Satz nur solche Texturen in signifikantem Umfang, die die effektiven Satzelemente – dem Sextett vergleichbar – auf maximal vier reduzieren.

In einer vollstimmigen Oktett-Textur spielen daher solistisch geführte Stimmen außerhalb dezidiert konzertant angelegter Abschnitte eine eher untergeordnete Rolle: In einem Satz mit drei oder vier weitgehend individuell gestalteten Bewegungsabläufen bedingen Einzelstimmen im übrigen Ensemble notwendigerweise Klanggruppen größeren Umfangs. Dadurch kommt

Nb 15: WOLFGANG AMADEUS MOZART: *Grande Sestetto concertante* Es-Dur  
II. Andante (T. 116–119)

116

V1 1 *ff* *p*

V2 2 *ff* *p*

Va 1 *ff* *p*

Va 2 *ff* *p*

Vc 1 *ff* *p*

Vc 2 *ff* *p*

es zwangsläufig zu einem asymmetrischen Satzbild, dem zumeist eine funktionale Unausgewogenheit zwischen den beweglicheren Einzelstimmen und den trägeren gekoppelten Stimmverbänden kommt, die nicht so flexibel gestaltbar sind.

Eine exemplarische Lösung für die Verbindung von mehreren Einzelstimmen mit gekoppelten Stimmgruppen in einer achtstimmigen Textur findet sich im Kopfsatz von Mendelssohns Oktett (Nb 16, Fortspinnung des Seitensatzthemas in der Überleitung zur Schlussgruppe). Die

Nb 16: FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Oktett Es-Dur op. 20  
I. Allegro moderato, ma con fuoco (T. 90–92)

90

V1 1 *pp*

V2 2 *pp*

V3 3 (pizz.) *pp*

V4 4 (pizz.) *pp*

Va 1 5 (pizz.) *pp*

Va 2 6 *pizz.*

Vc 1 7 (pizz.)

Vc 2 8

rhythmischen Muster geben der Textur eine Grobstrukturierung in drei qualitativ differierende Untergruppen: Das Quartett aus dritter und vierter Violine, zweiter Viola und zweitem Violoncello unterlegt dem Abschnitt mit einer durchgehenden Achtelbewegung in gebrochenen Dreiklängen ein harmonisches und rhythmisches Grundgerüst. (Das Quartett ist dabei in sich nochmals in zwei gegenläufige Bewegungsmuster untergliedert.) Diesen gleichförmigen Ablauf lockert das erste Violoncello durch synkopierend akzentuierte Einwüfe auf. Über diesen beiden texturalen Schichten treten die verbleibenden Stimmen (Vl 1, Vl 2 u. Va 1) als dritte Komponente der Faktur in ein kammermusikalisch durchbrochenes Wechselspiel von drei miteinander verwobener Individuen.

Die texturale Aufteilung der Oktettpartitur in zwei vollständige Streichquartette, von denen das eine als intern gekoppeltes Begleitensemble fungiert und das andere durch eine weitgehend individuelle und frei gestaltbare Stimmführung geprägt ist, findet sich erwartungsgemäß vielfach in Kompositionen für Doppelquartett wieder. Zu den doppelchörigen Gestaltungsstrategien gehört naheliegenderweise auch die asymmetrische funktionale Belegung der beiden Ensemblehälften, wovon insbesondere die frühen Beiträge Spohrs zu der Besetzungskonstellation geprägt sind (vgl. Nb 17 aus dem Kopfsatz des 2. Doppelquartetts). Damit werden im Rahmen der großen Streicherbesetzung zwei grundsätzlich differierende Satzkonzepte in einer Textur zusammengefügt und gleichzeitig der achttimmige Satz auf ein überschaubares Maß an selbstständig zu führenden Elementen reduziert.

Nb 17: LOUIS SPOHR: 2. Doppelquartett Es-Dur op. 77

I. Allegro vivace (T. 57–60)

The musical score is for the first system of the 2nd Double Quartet by Louis Spohr, Op. 77, I. Allegro vivace (T. 57-60). The score is for four staves: Violin I (Vl 1), Violin II (Vl 2), Viola (Va), and Violoncello (Vc). The key signature is E major (three sharps) and the time signature is 4/4. The first system (measures 57-60) shows a complex texture. Vl 1 and Vl 2 play a melodic line with triplets and slurs, marked 'dim.'. Va and Vc play a rhythmic accompaniment of eighth notes in broken triads, marked 'p'. The second system (measures 61-64) shows a change in texture. Vl 1 and Vl 2 play a melodic line with slurs, marked 'pizz.'. Va and Vc play a rhythmic accompaniment of eighth notes in broken triads, marked 'pizz.' and 'p'.

### 3. 4 Texturen aus Klanggruppen gekoppelter Streicherstimmen

Die Grenze originär kammermusikalischer Klanglichkeit wird in Texturen erreicht, die keine individuell auftretenden Einzelstimmen mehr enthalten und nur mehr aus gekoppelten Stimmgruppen zusammengesetzt sind. In diesen Texturen nimmt die klangliche Formung des großen Ensembles einen besonderen Stellenwert ein, da stets zwei oder mehr Instrumente mit jeweils eigener Farbe und Registerzuordnung zu Klanggruppen charakteristischer Klangqualität zusammengeführt werden.

Im Sextettensemble gibt es entsprechend der tabellarischen Übersicht (s. S. 31) vier Gruppierungstypen, die zu Texturen mit einer (sechsfache Kopplung), zwei (2-4; 3-3) oder drei Klanggruppen (2-2-2) führen. Bereits die Geometrie der Texturtypen macht das Potenzial klanglicher Differenzierungsmöglichkeiten deutlich.

Zwei der Gruppierungstypen enthalten die Kopplung von zwei Stimmen als kleinstmögliche Stimmgruppenbildung. Diese wird dabei entweder mit einer vierstimmigen oder zwei weiteren zweistimmigen Stimmgruppen kombiniert. Die häufigste Texturvariante der asymmetrischen Besetzungsdisposition ist die Gegenüberstellung eines Oberstimmenpaares und eines Unterstimmenquartetts. Sie gehört etwa in den Sextetten Boccherinis zu den Standardsatzmustern, mit denen – wie zu Beginn des Kopfsatzes im Es-Dur-Sextett op. 23/1 (T. 5–8, Nb 18) – thematisches Material exponiert wird. Das Quartett aus Bratschen und Violoncelli ist als in sich geschlossenes Begleitfeld rhythmisch gekoppelt und bildet eine durchgehende klanglich dicht gesetzte Grundierung, wobei die Violoncelli im Einklang eine besondere Gewichtung als Fundament erhalten. Darüber wird das Thema in den beiden Violinen in Stimmverdopplung präsentiert, ein Texturmodell, das Boccherini auch in seinen Quintetten<sup>7</sup> häufig anwendet. Durch die Verdopplung der Diskant- und der Bassstimme wird der Satz zwar real auf ein Streichquar-

Nb 18: LUIGI BOCCHERINI: Sextett Es-Dur G 454

I. Allegro molto (T. 5–8)

<sup>7</sup> Vgl. hierzu Tilman Sieber, *Das klassische Streichquintett*, S. 83 f.

tett reduziert. Klanglich wird allerdings eine eigene Qualität erreicht, die über den quantitativen Aspekt einer vermehrten Klangfülle hinausgeht. Darauf weisen im vorliegenden Beispiel schon die dynamischen Vorzeichnungen hin, die sich im Bereich zwischen *piano* und *pianissimo* bewegen. Der Klangeffekt dieses (intonatorisch nicht unproblematisch umzusetzenden) Abschnitts mit zwei unisono geführten Violinen über einem vollstimmig gesetzten Begleitensemble in zurückgenommener Dynamik hebt sich deutlich von einer solistisch-obligaten Stimmführung im Streichquartett ab und verweist auf das Klangbild eines Streichorchesters mit chorischer Besetzung. Analog aufgebaute Texturen, in denen anstelle zweier Violinen zwei Bratschen oder zwei Violoncelli in Parallelführung Träger des thematischen Geschehens sind, gehören ebenfalls zu den typischen Satzbildern des Sextetts, finden sich im Repertoire allerdings seltener.

Grundsätzlich können sich dabei die Verhältnisse auch umkehren, wenn der thematisch geprägten Satzkomponente in vierfacher Stimmkopplung besonderes Gewicht verliehen wird, wie beispielsweise in der Seitensatzreprise im Kopfsatz von Pleyels Sextett (Nb 19).

Nb 19: IGNAZ PLEYEL: Sextett F-Dur B 261

I. Allegro (T. 141–143)

The musical score for measures 141-143 of Ignaz Pleyel's Sextet, first movement, shows a texture where the two violins play a melodic line in parallel motion, while the other four instruments provide a harmonic accompaniment. The dynamics are marked 'p' (piano) and 'dolce' (softly). The key signature is one flat (F major/D minor) and the time signature is 4/4.

Neben den drei Möglichkeiten paariger Kopplung zweier gleicher Instrumente gibt es ebenso viele in Mischformen zwischen Violine, Viola und Violoncello mit jeweils eigenem Klangcharakter, der sich naturgemäß in den beiden entstehenden Klanggruppen (2-4) manifestiert. Im Falle des stimmpaarig besetzten Sextettensembles enthält die vierfach gekoppelte Klanggruppe dabei mindestens je eines der besetzten Instrumente. Vergleicht man etwa den oben erläuterten Fall einer Kopplung des Violinpaares mit der Textur, in der eine Violine und eine Viola parallel geführt werden, so erhält dieses Texturelement eine dunklere Färbung und als zweite Texturkomponente ergibt sich ein Streichquartett, in dem prinzipiell alle Register zur Verfügung stehen. Die beiden Stimmgruppen können in größerer klanglicher Durchdringung gestaltet werden wie beispielsweise im zweiten Ritornell des Rondo-Finales in Pleyels Sextett (Nb 20). Das motivisch geprägte Texturelement, das von der ersten Violine und der ersten Bratsche in Terz-Sext-Kopplung sequenziert wird, bewegt sich im oberen Registerbereich des begleitend angelegten Quartetts, dem der Pedalklang im Violoncello zuzurechnen ist.

Nb 20: IGNAZ PLEYEL: Sextett F-Dur B 261

IV. Rondo. Allegro (T. 123–129)

In den bisher gewählten Beispielen für Texturen des Gruppierungstyps (2-4) waren die Satzelemente in mehr thematisch geprägte und vorrangig begleitende differenzierbar, was allerdings keine notwendige Eigenschaft dieser Stimmgruppendisposition ist. Dass die asymmetrische Texturvariante ebenfalls eine gleichrangige Behandlung der beiden Klanggruppen zulässt, wird im Scherzo von Spohrs Sextett exemplifiziert (Nb 21). Hier sind erste Violine und erstes Violoncello in Oktaven geführt. Das Quartett der übrigen Instrumente bildet zu diesen in gekoppelter Stimmführung einen melodischen Kontrapunkt, dem auch die erste Viola in der Kontur ihrer pendelnden Füllstimme getreu folgt.

Nb 21: LOUIS SPOHR: Sextett C-Dur op. 140

III. Scherzo. Moderato (T. 37–41)



Der Gruppierungstyp (2-4) steht strukturell zwischen den beiden (bzgl. der Besetzungsstärke) symmetrischen Texturmodellen, die nach obiger Tabelle folgendermaßen definiert sind: drei zweistimmige Klanggruppen (2-2-2) und zwei dreistimmige Klanggruppen (3-3).

Vor allem der erste der beiden Gruppierungstypen (2-2-2) scheint in allen Sextetten in Form einer stimmpaarigen Gliederung der Textur nach den Instrumentengruppen bzw. nach den drei Registern deutlich durch. Bereits in den frühesten Sextetten Boccherinis neigt die Partitur dort, wo nicht einzelne Instrumente konzertante Auftritte haben, sondern das Ensemble als geschlossener Streicherverband agiert, zu einer Schematisierung des Satzbildes, in der sich die symmetrische Ensemblestruktur widerspiegelt. Besonders deutlich macht sich die Instrumentation später in den dezidiert kammermusikalisch angelegten Sextetten von Eggert, Ries und Spohr als strukturbildende Kraft bemerkbar. Beispielhaft für eine stimmpaarige Textur ist die Gestaltung der Seitensatzreprise im Kopfsatz von Spohrs Sextett (Nb 22). Jedes der drei Instrumentenpaare ist für mehrere Takte in einer bestimmten Funktion festgelegt: die Violoncelli bilden die harmonische und rhythmische Grundierung, die Bratschen spielen in ihrer typischen Färbung die me-

Nb 22: LOUIS SPOHR: Sextett C-Dur op. 140

I. Allegro moderato (T. 168–174)

lodiſche Linie aus und die Violinen werfen Trillermotive mit Sechzehntelfigurationen primär verzierenden Charakters ein.

Unter den Texturen, die im Rahmen des zweiten ſymmetriſchen Gruppierungstyps (3-3) gebildet werden können, treten wiederum zwei aufgrund beſonderer klanglicher und ſtruktureller Eigenſchaften beſonders hervor: Die eine wird durch eine Aufteilung des Sextettensembles in eine hoch und eine tief registrierte Klanggruppe gebildet, indem eine der Bratschen den Violinen und die andere dem Bass zugeordnet wird. Im ſechsſtimmigen Streichersatz erhält man damit die Struktur mit dem größten Potenzial klanglicher Kontrastbildung, wie ſie etwa Joſeph Mayſeder im Rondo-Finale ſeines Sextetts op. 51 am Ende der zweiten Episode mit großer Klangkraft ausſpielt (Nb 23).

Die gleichmäßige Aufteilung der Instrumente in zwei Streichtrios mit je einem Instrument pro Registerbereich bildet die zweite für dieſen Gruppierungstyp ſpezifische Texturvariante, die unmittelbar aus der Instrumentierung des Ensembles entwächst. Sie ſteht der beſchriebenen Bündelung nach Registerbereichen als klanglich grundlegend anders ausgerichtetes Texturkonzept diametral gegenüber. Aufgrund der identischen Instrumentierung tritt die Struktur am deutlichſten in einer ſubſtanziell differenzierten Behandlung der beiden Ensembles hervor wie beſpielsweiſe in der Schlussgruppe des Finalsatzes in Boccherinis Sextett op. 23/4 (Nb 24), wo ein thematiſches Gebilde durch das Trio aus erſter Violine, erſter Bratsche und erſtem Violoncello in Terz-Oktav-Kopplung präsentiert und durch das komplementäre Streichtrio begleitet wird.

Die Doppeltrio-Textur verweiſt auf das bereits im vorangegangenen Abſchnitt angesprochene Doppelquartett als eine der grundlegenden Ensembledispositionen des achtſtimmigen Streichersatzes. Allerdings ergeben ſich in der größeren Beſetzung nicht zuletzt aufgrund der aſymmetriſchen Instrumentierung, deren Registerbalance prinzipiell dem Streichquartett entſprechend geſtaltet iſt, eine Reihe klanglich anders gelagerter Texturen.

Auch wenn ſich die Zahl der prinzipiell zuſammenſtellbaren Texturen bei acht Stimmen (Instrumentierung: vier Violinen, zwei Bratschen und zwei Violoncelli) gegenüber dem Sextett potenziert, bleibt die Anzahl der grundsätzlichen möglichen Gruppierungstypen überſchaubar. Die Faktur kann in einem achtſtimmigen Satz ohne obligat geführte Solostimmen durch Kopplungen auf ein bis vier unabhängige Elemente reduziert werden. Als Typen für die Bildung von Gruppentexturen im achtſtimmigen Satz ergeben ſich:

Zahl der Untergruppen	Gruppierungstyp
4	2-2-2-2
3	2-2-4 2-3-3
2	2-6 3-5 4-4
1	8

Wie erwähnt, ſpielen außerhalb dezidiert konzertant angelegter Sequenzen obligat geführte Soloinstrumente im vollſtimmigen Oktett- bzw. Doppelquartettſatz eine untergeordnete Rolle.

## Nb 23: JOSEPH MAYSEDER: Sextett a-Moll op. 51

## IV. Finale. Allegro vivace (T. 212–229)

The musical score is presented in three systems, each containing six staves for the string ensemble. The first system (measures 212-229) includes measures 212 through 219. The second system (measures 220-225) includes measures 220 through 225. The third system (measures 226-229) includes measures 226 through 229. The score is written for Violin I (VI 1), Violin II (VI 2), Viola I (Va 1), Viola II (Va 2), Violoncello (Vc), and Kontrabaß (Kb). The key signature is A minor (three flats), and the time signature is 4/4. The tempo is Allegro vivace. The score features a variety of rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *sf* (sforzando). The first system (measures 212-229) includes measures 212 through 219. The second system (measures 220-225) includes measures 220 through 225. The third system (measures 226-229) includes measures 226 through 229.

## Nb 24: LUIGI BOCCHERINI: Sextett f-Moll G 457

IV. Finale. Allegro vivo assai (T. 37–39)

Der Part des beweglichsten Satzelements fällt daher in den entsprechenden Teilen dieser Werke den zweifach besetzten und damit kleinsten Klanggruppen zu. Theoretisch ließe sich der Satz durch eine stimmpaarig strukturierte Textur in vier unabhängige Elemente reduzieren (2-2-2-2). Doch anders als im Sextett, wo die paarige Kopplung (2-2-2) unmittelbar die Instrumentierung des Ensembles widerzuspiegeln vermag, spielt dieser Gruppierungstyp im achttimmigen Repertoire keine nennenswerte Rolle.<sup>8</sup> Ein oder zwei Stimmpaare prägen dagegen den größten Teil der quantitativ vorherrschenden Texturtypen, in denen zwei oder drei Klanggruppen zusammengefügt sind.

In Texturen mit zwei Stimmpaaren hat die verbleibende vierfach besetzte und damit vergleichsweise unbewegliche Klanggruppe in der Regel begleitende Funktion, wie etwa in der Hauptsatzexposition des Kopfsatzes in Mendelssohns Oktett (Nb 25). Zwei Violinen und das Bratschenpaar sind als mittleres Register in einem pendelnden Begleitmuster gekoppelt. Im Bass sequenzieren die beiden Violoncelli den Themenkopf (des Hauptthemas) quasi chorisch, während der Diskant in einer Art Gegenbewegung mit einem Oktavsprungmotiv belegt ist.

Im Oktett werden in den zweistimmigen Klanggruppen tendenziell Stimmen aus der gleichen (vgl. obiges Beispiel) oder aus benachbarten Instrumentengruppen miteinander verbunden (vgl. Nb 26 aus dem Andante in Mendelssohns Oktett).

Im Doppelquartett führt die doppelchörige Ensemblestruktur von vorneherein auch zu anderen Texturen im Gruppierungstyp (2-2-4). Die vierfach gekoppelte Klanggruppe wird in der doppelchörigen Anlage naheliegenderweise von einem der beiden Quartette übernommen, während das andere in zwei gekoppelte Stimmpaare aufgeteilt ist. Exemplarisch steht hierfür die Texturvariante, in der das zweite Quartett zu einem Begleitensemble zusammengefasst und das erste in ein hoch und ein tief registriertes Stimmenpaar aufgeteilt ist wie etwa im Finalsatz von Spohr erstem Doppelquartett op. 65 (Überleitung in die Seitensatzexposition, Nb 27).

<sup>8</sup> Im Fokus der Betrachtung steht dabei wiederum v. a. Mendelssohns Oktett und das Doppelquartett-repertoire, zu dem Spohr die maßgeblichen Kompositionen schuf.

I. Allegro moderato, ma con fuoco (T. 9–12)

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in a multi-staff format. The score is divided into two systems. The first system includes staves for Violins I and II (V1, V12), Violas I and II (V13, V14), and Cellos I and II (Vc1, Vc2). The second system includes staves for Violins I and II (V1, V12), Violas I and II (V13, V14), and Cellos I and II (Vc1, Vc2). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The score begins with a 9-measure rest for the Violins I and II parts. The Violas I and II parts enter with a melody in the first measure. The Cellos I and II parts enter with a melody in the first measure. The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *sf* (sforzando). The score is written in a standard musical notation style, with notes, rests, and bar lines clearly visible.

## II. Andante (T. 31–33)

31

VI 1

VI 2

VI 3

VI 4

Va 1

Va 2

Vc 1

Vc 2

*pp*

## Nb 27: LOUIS SPOHR: 1. Doppelquartett d-Moll op. 65

## IV. Finale. Allegretto (T. 29–36)

The musical score is for a string quartet and a string duo. It is in D minor, 4/4 time, and consists of two systems. The first system (measures 29-33) features a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello) and a string duo (Violin I u. 2, Viola, Violoncello). The quartet parts are marked *ff* and include trills. The duo parts are marked *ff* and feature a steady eighth-note accompaniment. The second system (measures 34-36) continues the quartet and duo parts, with the quartet parts marked *fz* and the duo parts marked *f*. The score ends with a final measure marked *f*.

Im zweiten Gruppierungstyp, der drei Klanggruppen in sich vereint (2-3-3), stehen einem Stimm-paar zwei dreifach besetzte und damit weniger flexible Stimmgruppen gegenüber. Ihre Stärken entwickeln sich (wie bei den oben beschriebenen vierfach besetzten Klanggruppen begleitenden Charakters) vor allem im klanglichen Bereich durch eine eher einfach-flächige Gestaltung, wie in der Schlussgruppe des Kopfsatzes von Mendelssohns Oktett (Nb 28), in der nur noch das Oberstimmenpaar eine markantere motivische Prägung erhält.

## Nb 28: FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Oktett Es-Dur op. 20

I. Allegro moderato, ma con fuoco (T. 123–125)

Texturen aus zwei Klanggruppen lassen sich im achtstimmigen Streicherensemble auf der Grundlage von drei Gruppierungstypen bilden, die von einer stark asymmetrischen Besetzung (2-6) bis zu einer in der Stimmenzahl ausgeglichenen (4-4) reichen.

Die Kopplung von sechs Solostreichern gegenüber einem Stimmenpaar findet nur in der Gestaltung eines klangvollen Begleitfeldes mit mehrfachen Stimmverdopplungen sinnvolle Anwendung. Damit sich die beiden verbleibenden thematisch belegten Instrumente adäquat durchzusetzen vermögen, ist – wie etwa in der Coda des Kopfsatzes von Mendelssohns Oktett (Nb 29) – deren Stimmführung im Einklang oder in Oktavkopplung mit entsprechend chorisch wirkendem Timbre das Mittel der Wahl. Die thematische Komponente der Textur ist in dem angesprochenen Beispiel über die verstärkende Oktavierung hinaus durch eine eigene Registrierung weit oberhalb des Restensembles besonders herausgestellt: In der außerordentlich exponierten Lage wird die klangliche Schärfe der gekoppelten Diskantinstrumente für eine eigenständige klangliche Profilierung genutzt, womit diese sich gegenüber der klangmächtigen sechs- bis siebenstimmigen Begleitfläche zu behaupten vermögen.

Die mit dieser Textur verbundene Klangqualität lässt sich im Doppelquartett naturgemäß nur unter Auflösung der grundlegenden doppelchörigen Ensemblestruktur verwirklichen. Das Doppelquartett mutiert damit vorübergehend zum Oktett, wie etwa im ersten Teil des Scherzos aus Spohrs erstem Doppelquartett op. 65 (Nb 30), in dem die ersten Violinen der beiden Chöre in Oktavkopplung das Thema über einem Begleitsextett der übrigen Stimmen fortspinnen.

Neben dem Gruppierungstyp (2-6) in der beschriebenen Texturvariante spielt nur noch die symmetrische Ensemblestruktur (4-4) eine signifikante Rolle im Repertoire. Im Gegensatz zu diesen beiden entspricht der dritte mögliche Gruppierungstyp (3-5) mit seiner asymmetrischen Kombination einer dreistimmigen und einer fünfstimmigen Klanggruppe nicht dem geradzahli-

## Nb 29: FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Oktett Es-Dur op. 20

I. Allegro moderato, ma con fuoco (T. 301–306)

## Nb 30: LOUIS SPOHR: 1. Doppelquartett d-Moll op. 65

II. Scherzo. Vivace (T. 10–13)

gen Instrumentierungsmuster der achtstimmigen Streicherensembles und kam wohl daher nicht als texturale Variante in Betracht. Eines der wenigen Beispiele, die sich dem Gruppierungstyp (3-5) zuordnen lassen, findet sich im langsamen Satz von Mendelssohns Oktett unmittelbar vor der Hauptsatzreprise (Nb 31). Die Takte sind – dem größeren Umfang der beiden Instrumentengruppen Rechnung tragend – als zweifach strukturiertes Klangfeld sehr statisch gestaltet. Das zweite Violoncello und die Violinen bilden ein komplementär zusammengefügtes Satzmuster



## Nb 31: FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Oktett Es-Dur op. 20

## II. Andante (T. 71–72)

The musical score is for the second movement, Andante, of Mendelssohn's Octet in E major, Op. 20, measures 71–72. It is written for a string octet: Violins I and II, Violas I and II, Violoncellos I and II, and Double Bass. The time signature is 8/8. The key signature has one sharp (F#). The score is characterized by a high density of triplets and slurs, creating a complex, flowing texture. The double bass part (p) is marked with a piano dynamic.

kleingliedrigen Charakters, das durch Liegenoten in den übrigen drei Instrumenten eine ruhend-flächige Ergänzung findet.

Die symmetrische Aufteilung des achtstimmigen Ensembles (Gruppierungstyp 4-4) in zwei gleich starke Untergruppen ist dem Doppelquartett naturgemäß als prägendes Strukturmerkmal eingeschrieben. Dabei treten zwei Streichquartette der klassischen Besetzung als individualisierte Elemente in Erscheinung. Doch ebenso wie das Doppelquartett vorübergehend in einen geschlossenen Oktettverband überführt werden kann, findet umgekehrt die Doppelquartettstruktur als texturales Element im Oktett Anwendung.

Eine besondere Problematik der Doppelquartett-Textur liegt darin, dass die beiden jeweils intern gekoppelten Ensembles identisch instrumentiert sind. Sie unterscheiden sich somit nicht von vornherein durch besondere klangliche Eigenschaften, wie etwa komplementäre Registerbereiche. Damit die beiden simultan eingesetzten Klanggruppen in einem vollstimmigen Oktettsatz je für sich wahrgenommen werden können, bedarf es einer differenzierten motivischen Gestaltung. Je mehr dabei das eine Quartett zurückgenommen wird, umso deutlicher vermag das andere mit einer ausgeprägten thematischen Bildung im Gesamtverband hervorzutreten, wie etwa bei der Seitensatzexposition im Kopfsatz von Mendelssohns Oktett (Nb 32). Im Vordergrund steht hier die Präsentation des Seitensatzthemas durch die Stimmen des einen Quartetts in Terz-Sext-Kopplung, wofür das andere eine harmonische Einbettung in einem Liegenotensatz schafft. In ihren Registerbereichen überlappen sich die beiden Quartette vollständig. Treten dagegen – wie etwa in der Durchführung des betrachteten Kopfsatzes (Nb 33) – zwei gleichrangig gestaltete Klanggruppen in einem gemeinsamen Klangraum in unmittelbare Konkurrenz, so erfordert die dichte Faktur eine knapp und prägnant kontrastierend formulierte motivische Gestaltung der beiden Satzelemente.

## Nb 32: FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Oktett Es-Dur op. 20

I. Allegro moderato, ma con fuoco (T. 81–83)

81

VI 1 *p*

VI 2 *ff pp*

VI 3 *p*

VI 4 *ff pp*

Va 1 *p*

Va 2 *ff pp*

Vc 1 *p*

Vc 2 *ff pp*

## Nb 33: FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Oktett Es-Dur op. 20

I. Allegro moderato, ma con fuoco (T. 139–142)

139

VI 1 *ff*

VI 2 *ff*

VI 3 *ff*

VI 4 *ff*

Va 1 *ff*

Va 2 *ff*

Vc 1 *ff*

Vc 2 *ff*

Wie im Streichsextett stellt die Aufteilung des Oktettensembles in zwei komplementäre Registerbereiche „hoch“ und „tief“ eine weitere charakteristische Möglichkeit der Texturbildung dar, die primär auf eine klangliche Differenzierung zielt. So reduziert etwa Mendelssohn einen Themenblock des Hauptthemenkomplexes im Oktettfinale in extremer Weise auf diese Qualität, in dem das exponierte Motiv unisono im Unterstimmenquartett sequenziert wird, während das

## Nb 34: FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Oktett Es-Dur op. 20

IV. Presto (T. 43–48)

The musical score is for a string octet, featuring four violins (VI 1, VI 2, VI 3, VI 4), two violas (Va 1, Va 2), and two violas da gamba (Vc 1, Vc 2). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo is Presto. The score shows measures 43 to 48. The violins play a rhythmic pattern of eighth notes, while the violas and violas da gamba play a similar pattern. The dynamics are marked 'ff' (fortissimo).

Violinquartett darüber chorisch einen festgehaltenen Ton als statische Klangfläche repetiert (Nb 34).

Das außerordentliche klangliche Potenzial der großen Streicherbesetzungen erfährt seine stärkste Bündelung naturgemäß in der Kopplung aller Einzelstimmen in einer gemeinsamen melodisch-rhythmischen Bewegung. Mit dieser Textur in einfachster vertikaler Satzstrukturierung können thematische Bildungen eine hervorgehobene Gestaltung erfahren. Ebenso ist es möglich, die orchestrale Klanglichkeit als Qualität eigenen Wertes in den Vordergrund gestellt zu sehen.

Thematisch belegte Texturen in maximaler Kopplung finden sich gerade in dezidiert kammermusikalisch angelegten Werken des Sektettrepertoires als hervorhebendes Gestaltungselement im vielfältig angelegten Wechsel der Faktur. Thematische Strukturen erhalten hierdurch einen besonders klangvollen und zugleich monolithischen Charakter, wie etwa zu Beginn des Allegro-Teiles im Finale des *Grand Sextuor* von Ferdinand Ries, wo das Hauptthema zunächst in rhythmischer Kopplung aller Stimmen ansetzt (Nb 35).

Das Klangbild solcher Texturen ist umso ausgeprägter, je größer das Ensemble und je stärker die Kopplung gestaltet ist, die ihr Maximum im vollstimmigen Unisono erreicht. So fasst beispielsweise Spohr zur Eröffnung des Kopfsatzes seines ersten Doppelquartetts op. 65 die beiden Ensembles in Einklang und Oktavkopplung zu einer wirkungsvollen eröffnenden Geste zusammen (Nb 36).

Die vollstimmig gekoppelte Textur eignet sich unabhängig von der Darstellung thematisch-motivischen Materials in besonderem Maße für das Ausspielen orchestraler Klangqualitäten. Dass dies nicht zwangsläufig mit einer dynamischen Ballung der zur Verfügung stehenden Klangkraft einhergehen muss, wird sehr eindrucksvoll im Scherzo von Mendelssohns Oktett

Nb 35: FERDINAND RIES: *Grand Sextuor* a-Moll WoO 63

## IV. Allegro molto agitato e con fuoco (T. 173–179)

**Allegro molto agitato e con fuoco**

173

VI 1

VI 2

Va 1

Va 2

Vc 1

Vc 2

176

## Nb 36: LOUIS SPOHR: 1. Doppelquartett d-Moll op. 65

## I. Allegro (T. 1–4)

**Allegro**

VI 1

VI 2

Va

Vc

VI 1 u. 2

Va

Vc

demonstriert (Nb 37). Durch die flächendeckenden, über mehr als zwei Oktaven reichenden Terz-Sext-Kopplungen prägt das schnell pendelnde Akkordfeld den Klangcharakter eines Streichorchesters aus. Die betont chorisch-vertikale Strukturierung der Sequenz wird durch die gemeinsamen abrupten Artikulationswechsel in allen Stimmen noch zusätzlich pointiert.

Nb 37: FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Oktett Es-Dur op. 20

III. Scherzo. Allegro leggierissimo (T. 173–180)

The musical score for Felix Mendelssohn Bartholdy's Octet in E major, Op. 20, III. Scherzo, measures 173-180, is presented in two systems. The first system (measures 173-180) features a dense, chorically-structured texture with rapid, pendulating triad and sextad chords across all parts. The dynamics are marked *pp* (pianissimo). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score is divided into two systems, with measures 173-180 in the first system and measures 177-180 in the second system.

The second system (measures 177-180) continues the dense, chorically-structured texture with rapid, pendulating triad and sextad chords across all parts. The dynamics are marked *pp* (pianissimo). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

Die exemplarisch dargestellten Möglichkeiten der Texturbildung vom obligat geführten viestimmigen Satz bis zur vollstimmigen Kopplung geben ein Bild davon, wie vielfältig ein sechs- bzw. achttimmiger Satz strukturiert werden kann und welche Varianten dabei im Repertoire eine signifikante Rolle spielten. Bislang unberücksichtigt blieb dabei das klangliche Gestaltungspotenzial, das sich durch gezielte Modifikationen der klingenden Stimmenzahl (Stillelegung oder Teilung einzelner Parts) darüber hinaus eröffnet.

### 3. 5 Variation der klingenden (realen) Stimmenzahl

Neben Texturen, die sich aus gekoppelten Klanggruppen zusammensetzen, prägen vor allem vorübergehende Stimmenstilllegungen maßgeblich das Partiturbild groß besetzter Kammermusikwerke für Streicher. Sie dienen ebenso wie die Stimmkopplungen wesentlich der Verringerung der unabhängig voneinander zu führenden Satzelemente. Während bei der Bündelung von Stimmen in Klanggruppen die reale Stimmenzahl erhalten bleibt und weiterhin einen vernehmbaren Beitrag in einem effektiv reduzierten Satz liefert, wird das Ensemble bei Stimmenstilllegungen tatsächlich auf kleinere Strukturen mit entsprechenden Texturen reduziert. Damit steht ein weiteres effektives Mittel klanglicher Differenzierung zur Verfügung, solange die Legitimität der ursprünglich gewählten großen Ausgangsbesetzung nicht in Frage gestellt wird. Je nach Umfang, Zusammensetzung und Art der Einbindung können durch reale Stimmenreduzierungen Abschnitte sehr unterschiedlichen Charakters gestaltet werden. Zwei Beispiele sollen die dabei mögliche Spannweite illustrieren.

Bei einer flexibel gehandhabten kurzzeitigen Reduzierung des Satzes in wechselnden Stimmen verbleibt das Ensemble als ganzes im Fokus des genutzten und damit vernehmbaren Klangraumes. Die Stimmen behalten dann auch über die Pausen hinweg ihren obligaten Charakter (vgl. Nb 38 aus dem Kopfsatz von Spohrs Sextett).

Grundsätzlich anders motiviert sind demgegenüber Abschnitte, in denen bestimmte Instrumente oder Instrumentengruppen vorübergehend gänzlich ausgeklammert werden. Damit können klangliche Schwerpunkte in ausgewählten Registerbereichen gesetzt oder besondere instrumentale Farben hervorgehoben werden. So wird beispielsweise das typische Timbre der Bratschengruppe zu Beginn der ersten Episode des Rondo-Finales von Pleyels Sextett unter dezenter Begleitung des Kontrabasses vollständig zur Geltung gebracht (Nb 39).

Der große Ensembleumfang von sechs- bzw. achttimmigen Streicherkompositionen mit ihren mehrfach besetzten Instrumentengruppen ermöglicht die vorübergehende Auskopplung von Streichtrios oder Quartetten im hohen, mittleren oder tiefen Registerbereich, womit immer noch vollwertige Ensembles unterschiedlicher Klangcharakteristik zur Verfügung stehen. So wird besonders in konzertant angelegten Abschnitten, in denen Instrumente in problematischen Lagen geführt werden, das Begleitensemble häufig klanglich reduziert und dem Soloinstrument speziell angepasst, wie beispielsweise zu Beginn des zweiten Satzes *Allegro brillante* in Boccherinis E-Dur-Sextett op. 23/3 (Nb 40). Das erste Violoncello präsentiert in hoher Lage das virtuose Allegrothema in einem Quartett aus Bratschen und Violoncelli, wobei es sich fast durchgehend über dem Begleitensemble bewegt.

## Nb 38: LOUIS SPOHR: Sextett C-Dur op. 140

I. Allegro moderato (T. 96–101)

96 *p* *mf* *cresc.*

99 *f* *cresc.* *f*

## Nb 39: IGNAZ PLEYEL: Sextett F-Dur B 261

IV. Rondo. Allegro (T. 44–50)

44 *p* *dolce* *p* *dolce*

## Nb 40: LUIGI BOCCHERINI: Sextett E-Dur G 456

## II. Allegro brillante (T. 1–3)

**Allegro brillante**

Zum Satzbild von sechs- und achttimmigen Kammermusikwerken gehören neben „ausgedünnten“ Passagen in ebenso signifikanter Weise Texturen, in denen die reale Stimmzahl durch Stimmteilung vergrößert wird. Da Streichinstrumente grundsätzlich in Doppelgriffen zweistimmig gespielt werden können, bieten sich mit wachsender Besetzungsgröße gesteigerte Möglichkeiten der Ensembleausweitung, wenn ein orchestrales Klangbild erwünscht ist.

Die Ausweitung der klingenden Stimmzahl gehört v. a. im Repertoirezweig der konzertanten und brillanten Streichsextette zu den prägenden Satzbildern. Dem solistisch besetzten Begleitsatz wird auf diese Weise der Anstrich eines miniaturisierten Orchesters verliehen. Am gängigsten sind dabei Stimmteilungen in den zumeist paarig gekoppelten Bratschen, die so zu akkordisch komplementär zusammengesetzten Begleitmustern verbunden werden (vgl. etwa Luigi Arditis *Sestetto di bravura*). Häufig werden diese durch Stimmteilungen in der begleitenden Violinstimme (vgl. Nb 41 aus dem Adagio in Joseph Maysefers Sextett op. 51), seltener im Vio-

## Nb 41: JOSEPH MAYSEDER: Sextett a-Moll op. 51

## II. Adagio (T. 53–56)



loncello (v. a. in Joseph Eyblers Sextett) ergänzt. Dabei entstehen Texturen, deren Klangbild deutlich den Charakter eines chorisch besetzten Ensembles annimmt (vgl. Nb 42 aus dem *Allegro assai* in Boccherinis Sextett op. 23/6).<sup>9</sup>

Nb 42: LUIGI BOCCHERINI: Sextett F-Dur G 459

II. Allegro assai (T. 48–51)

Darüber hinaus dienen Stimmteilungen vor allem der Steigerung der Klangkraft des Gesamtensembles in hervorgehobenen Passagen. So stockt beispielsweise Ignaz Pleyel im Kopfsatz seines Sextetts das Ensemble auf dem Höhepunkt der Durchführung zum Oktett des texturalen Gruppierungstyps (2-4-2) auf, indem er die Bratschenstimmen verdoppelt und dadurch den Registerbereich zwischen Diskant und Bass verdichtet (Nb 43).

Insbesondere in den Sextettbearbeitungen von Orchesterwerken erweist sich die gezielte Ausweitung der Ensembledimensionen als adäquates Mittel der Klangformung. So finden sich etwa in Michael Gotthard Fischers Bearbeitung von Beethovens 6. Sinfonie *Pastorale* (1810) im 4. Satz „Donner, Sturm“ entsprechend der Vorlage orchestrale „Klangtableaus“ mit Tremolo und maximaler Lautstärke (T. 21–32, 78–89, 106–118), in denen die Klangkraft des Ensembles in mehrfachen Stimmteilungen voll ausgeschöpft wird. Stimmteilungen ermöglichen auch im Kopfsatz der Sextettbearbeitung von Mozarts *Sinfonia concertante* KV 364 eine dem originalen Orchestersatz möglichst nahe kommende Reduzierung. Der Streichersatz der Orchesterexposition wird im Sextett in solistischer Besetzung getreu reproduziert, wobei die geteilten Violinstimmen nun jeweils von einem Instrumentalisten übernommen werden müssen (Nb 44). Im resultierenden Streichoktett spiegelt sich der ursprüngliche klangvolle Orchestersatz mit seinen oktavierten Stimmverdopplungen in originaler Instrumentierung und dem entsprechenden Klangbild wider.

9 Die achtfach gekoppelte Akkordtextur des Begleitsatzes mit mehrfachen Stimmverdopplungen ist zugleich Beispiel für eine eher ungewöhnliche Aufteilung der Stimmteilungen (zweite Violine, Violoncelli), durch die das Bassregister sehr stark hervorgehoben wird.

## Nb 43: IGNAZ PLEYEL: Sextett F-Dur B 261

I. Allegro (T. 88–92)

Nb 44: WOLFGANG AMADEUS MOZART: *Grande Sestetto concertante* Es-Dur

I. Allegro (T. 30–33)

30

VI 1

VI 2

Va 1

Va 2

Vc 1

Vc 2/Kb

## 4. Strukturierung des Satzverlaufs in groß besetzten Streicherensembles

Mit der exemplarischen Darstellung der „vertikalen“ Komponente des Satzes wurde im vorangehenden Kapitel bislang nur der texturale Aspekt der Faktur eines vielstimmigen solistisch besetzten Streichersatzes beleuchtet. Dabei wurde deutlich, wie außerordentlich breit im Sextett oder Oktett die Spannweite der Möglichkeiten ist, Klangbilder ganz unterschiedlichen Charakters zu entwerfen, obwohl das zur Verfügung stehende Ensemble eigentlich klanglich relativ homogen zusammengestellt ist.

Gerade aber diese Eigenschaft ermöglicht eine sehr vielfältig und nahezu stufenlos gestaltbare Variantenbildung: Durch reale Stimmenreduzierungen oder Stimmteilungen ist die Satzdicke, die Instrumentierung (Registrierung) und damit der klangliche Grundcharakter über die „eigentliche“ Besetzung hinaus innerhalb eines weiten Spektrums steuerbar. Anders als etwa bei gemischten Streicher-Bläser-Besetzungen, bei denen das individuelle Timbre einzelner Instrumente eine zentrale Rolle spielt, besteht dabei grundsätzlich nicht die Gefahr, die klangliche Identität des Ensembles in Frage zu stellen. Das Streicherensemble erhält eine weitere klangliche Profilierung durch die texturalen Verhältnisse, die maßgeblich durch Kopplungen von Einzelstimmen zu Klanggruppen geprägt sind. Die funktionale Position der einzelnen Ensembledispositionen ist dabei wiederum wesentlich von deren thematisch-motivischer Belegung abhängig.

Die texturale Strukturierung des Sextett- oder Oktettensembles in Stimmgruppenkomplexe charakteristischer Klanglichkeit („vertikale“ Ebene) bedingt zwangsläufig Einschränkungen bei der individuellen Stimmführung im zeitlichen Verlauf („horizontale“ Ebene). Die Bewegungen der Einzelstimmen sind weit weniger flexibel komponierbar als etwa im vierstimmigen Satz des klassischen Streichquartetts. Durch die dargestellten Kopplungsmechanismen werden die Einzelstimmen über weite Strecken des Satzes funktional in Texturen und damit in starren Strukturen gebunden. Grundlegend für die Gestaltung des Satzverlaufs wird somit der Texturwechsel. In viel größerem Maße als in den textural geprägten frühen Quartettdivertimenti<sup>1</sup> und den in den folgenden Jahrzehnten entstandenen Streichquintetten<sup>2</sup> rückt damit in den großen Besetzungen die Arbeit mit dem Streicherklang an sich in das Zentrum der Faktur.

Die differenzierte Satzgestaltung mittels Klangbildern spielt sich dabei auf verschiedenen strukturellen Ebenen ab. So können in der Dimension der Takteinheiten (Mikroebene) in sich geschlossen angelegte Blöcke nochmals intern klanglich variativ aufgebaut sein. Auf einer höheren Ebene zusammenhängender Satzabschnitte (Makroebene) wird die Klangregie im Arrangement der unterschiedlichen Texturen in wechselnder Satzdicke wesentliches Merkmal der kompositorischen Dramaturgie und zugleich gliederndes Element. Darüber hinaus können die einzelnen Satzteile durch eine individuelle klangliche Anlage voneinander abgesetzt werden.

1 Vgl. Nicole Schwindt-Gross, *Drama und Diskurs*, S. 42 ff.

2 Vgl. Tilman Sieber, *Das klassische Streichquintett*, S. 100 ff. u. Katrin Bartels, *Das Streichquintett im 19. Jahrhundert*, S. 165.

## 4. 1 Satzgefüge auf der Mikroebene

Die kleinsten klanglich definierten Einheiten im Satzverlauf werden durch Abschnitte gebildet, die durch eigenständige texturale Verhältnisse von ihrer Umgebung abgrenzbar sind. Dabei kann eine Textur einen festen klanglich-strukturellen Rahmen für den Satz bilden oder unterschiedliche Texturen im schnellen Wechsel ein zusammenhängendes Klangmuster setzen. Wie im vorangegangenen Kapitel bereits angedeutet wurde, kann bei der Arbeit mit Texturen darüber hinaus je nach Gestaltung und Dimensionierung der beteiligten Klanggruppen mehr der thematisch-motivische Aspekt oder eher die klangliche Wirkung in den Vordergrund rücken. Zentrales Gestaltungsmittel ist dabei stets das Wechselspiel zwischen Stimmen bzw. Stimmgruppen als Bestandteil eines charakteristischen Klangbildes.

Neben dem dialogischen Wechselspiel zwischen Einzelstimmen, das bereits im Quintettrepertoire zu den signifikanten Satztechniken zählt,<sup>3</sup> findet sich in Sextetten häufig ein Dialog zwischen Stimpfpaaren, in dem sich die bevorzugte Kopplung gleicher Ensemblemitglieder manifestiert (vgl. Nb 45 aus dem Kopfsatz von Pleyels Sextett).

Nb 45: IGNAZ PLEYEL: Sextett F-Dur B 261

I. Allegro (T. 42–44)

Das Wechselspiel zwischen Bass und Diskantregister führt dabei zu dem besonders wirkungsvollen Effekt der klanglichen Rahmenbildung (vgl. Nb 46).

Je mehr Stimmen in Satzmuster mit schnellen Registerwechseln eingebunden werden, umso nachdrücklicher rückt das Spiel mit instrumentalen Farben in den Vordergrund. Im Sextett steht hierfür das Wechselspiel zwischen einem „hoch“ und einem „tief“ registrierten Trio, mit dem beispielsweise Ferdinand Ries eine Sequenz im langsamen Satz seines *Grand Sextuor* (Nb 47) in halbtaktiger Frequenz klanglich rhythmisiert.

3 Vgl. Katrin Bartels, *Das Streichquintett im 19. Jahrhundert*, S. 18.

## Nb 46: IGNAZ PLEYEL: Sextett F-Dur B 261

I. Allegro (T. 96–98)

96

VI 1

VI 2

Va 1

Va 2

Vc

Kb

*f*

*p*

Nb 47: FERDINAND RIES: *Grand Sextuor* a-Moll WoO 63

II. Largo con moto. Religioso (T. 112–115)

112

VI 1

VI 2

Va 1

Va 2

Vc 1

Vc 2

*pizz.*

*arco*

*ten.*

Im achtstimmigen Streichersatz ergeben sich naturgemäß erweiterte Möglichkeiten größere Klanggruppen in ein Wechselspiel treten zu lassen. Je stärker dabei die thematisch-motivische Prägung zurückgenommen wird, umso wirkungsvoller tritt der Klangeffekt hervor, gekoppelt mit einer noch deutlicher vernehmbaren räumlichen Komponente der weiter auseinander liegenden Schallquellen. In welchem Grad die Raffinesse des Klangfarbenspiels dabei entwickelbar ist, demonstriert Mendelssohn im Scherzo seines Oktetts (Nb 48 aus der Überleitung in den Seitensatz). In der achttaktigen Sequenz sind die einzelnen Stimmen als Bestandteile flüchtig zusammengestellter Texturen nur noch Vermittler bestimmter Farben: Das Wechselspiel zwischen

## Nb 48: FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Oktett Es-Dur op. 20

## III. Scherzo. Allegro leggierissimo (T. 18–23)

The musical score for measures 18–23 of the Scherzo from Mendelssohn Bartholdy's Octet in E major, Op. 20, shows a complex texture. The Violins I and II (V1, V2) and Violins III and IV (V3, V4) parts feature rapid sixteenth-note passages, often marked *pp* (pianissimo). The Violas I and II (Va1, Va2) and Cellos I and II (Vc1, Vc2) parts provide a rhythmic foundation with tremolos and sixteenth-note patterns. The Cellos I and II (Vc1, Vc2) parts also include *pizz.* (pizzicato) markings. The overall texture is characterized by a high degree of rhythmic activity and dynamic contrast.

der tremoloartig artikulierten vierstimmigen Diskant- und Bassgruppe wird durch ein knapp formuliertes Dreitonmotiv im mittleren Registerbereich lose verknüpft.

Texturwechsel im Wechselspiel zwischen zwei Stimmen bzw. Klanggruppen verleihen dem Mikrobereich der Faktur innerhalb klanglich und strukturell zusammenhängend konzipierter Abschnitte einen stark „vertikal“ gegliederten Charakter mit relativ statischer Wirkung. Daneben existieren strukturelle Varianten, die diesen Satzeinheiten eine dynamische, teils sogar ansatzweise prozessuale Komponente zu verleihen vermögen.

Die sukzessive und systematische Auslotung des Klangraumes, die aufgrund der großen Stimmzahl wesentlich breiter und damit attraktiver angelegt werden kann als in den kleinen kammermusikalischen Streicherbesetzungen, steht hierbei im Mittelpunkt. Das Wechselspiel findet dabei nicht zwischen festgelegten Partnern statt. Die Abfolge der Motivwiederholungen durchläuft vielmehr nacheinander alle Instrumentengruppen und damit alle Registerbereiche. Wie aus den folgenden Beispielen hervorgeht, kann die Reihenfolge der Wechselspieleinsätze maßgeblich den Charakter des Abschnitts prägen: Eine kontrastierend angelegte Einsatzfolge, wie sie etwa in der Überleitung zur Reprise im Kopfsatz von Pleyels Sextett abgebildet wird (Nb 49), hebt besonders den individuellen Charakter der jeweils auftretenden Instrumente hervor. Pleyel setzt gleich zu Beginn auf den größtmöglichen Klangfarbenunterschied in der Gegenüberstellung von Kontrabass und Violine, denen vor dem Aufbau zum vollstimmigen Ensemble in unregelmäßiger Anordnung die übrigen Instrumente folgen. Durch die auseinandergezogene Platzierung der Ensemblemitglieder ist hiermit zugleich der räumliche Effekt von Schallereignissen aus überraschend wechselnden Richtungen verbunden.

Ein geordnetes Klangbild prägt dagegen der häufiger zu findende Wechselspieltypus aus, bei dem die Register nacheinander vom Bass zum Diskant oder umgekehrt durchlaufen werden.

Nb 49: IGNAZ PLEYEL: Sextett F-Dur B 261

I. Allegro (T. 117–121)

Durch die Motivwiederholung in der jeweils nächst benachbarten Stimme treten deren individuelle Klangqualitäten eher in den Hintergrund. Der Effekt ist primär darauf ausgerichtet, das Ensemble sukzessive aufzuspannen und sein vielstimmiges Potenzial anschaulich abzubilden. Die suggestive Kraft dieses vor allem in großen Besetzungen attraktiven Klangbildes fand im Repertoire breite Anwendung. Ein eindrucksvolles Beispiel findet sich etwa im langsamen Satz von Ferdinand Ries' *Grand Sextuor*, dessen Mittelteil von drei entsprechenden Einsatzfolgen in wechselnden Richtungen eröffnet wird (Nb 50).

Die überwiegend sehr enge texturale Bindung der betrachteten Strukturen lässt kaum Spielraum für entwickelnde bzw. prozessuale Momente. Gestaltungsmöglichkeiten liegen v. a. in einer flexiblen Instrumentierung der Wechselspielabläufe. Joachim N. Eggert hat dieses Verfahren auf exemplarische Weise im Kopfsatz seines Sextetts realisiert (Nb 51). Die Überleitung zur Reprise beginnt als Fugato, das bereits mit dem dritten Einsatz in Engführung (Bassgruppe) deutlich die Züge des anschließend etablierten Wechselspiels zwischen den Rahmeninstrumenten und den Mittelstimmen annimmt. Die Instrumentierung des Wechselspiels wird kontrapunktisch entwickelt.

## 4. 2 Satzgestaltung auf der Makroebene

Die Klangbilder, die durch die elementaren Satzeinheiten auf der Mikroebene entworfen werden, bilden auf der höheren Ebene größerer Satzabschnitte (Makroebene) blockhaft abgrenzbare Bausteine, die durch individuelle klanglich-strukturelle Eigenschaften gekennzeichnet sind. Je nach Gestaltung der texturalen Verhältnisse, der Satzdichte und der funktionalen Belegung der einzelnen Stimmen bzw. Stimmgruppen prägen diese Einheiten kammermusikalischen, konzertanten oder orchestralen Charakter aus. Die Gliederung und der dramaturgische Aufbau des vorrangig blockhaft strukturierten Satzverlaufes werden somit wesentlich auf der klanglichen Ebene durch das Arrangement der Satzmuster gesteuert.

## II. Largo con moto. Religioso (T. 70–91)

70

V1

V12

Va1

Va2

Vc1

Vc2

77

84



Nb 51: JOACHIM N. EGGERT: Sextett f-Moll

I. Allegro (T. 267–274)

268

VI 1

VI 2

Va 1 *pp*

Va 2

Vc

Kb *f*

272

*ff*

*f*

Die differenzierte Formung des Klangraumes in einer Folge von gesonderten Satzstrukturen unterschiedlicher Dichte, individueller Textur und Registrierung ist das zentrale Mittel der Klangregie im vielstimmigen Streichersatz. Auf exemplarische Weise wird dies im *Intermezzo Scherzoso* von Ferdinand Ries' *Grand Sextuor* veranschaulicht, in dem wechselnde Klangbilder ganz im Vordergrund der Satzgestaltung stehen: Die motivische Substanz des gesamten Satzverlaufes ist hier auf ein simples Stakkatomotiv beschränkt, das aus einem abwärts gerichteten Oktavsprung besteht, dessen Ausgangsnote durch einen Auftakt aus zwei Sechzehnteln (in einem Sekundpendel) angesteuert wird. Bereits in den ersten Takten exerziert Ries beispielhaft die wesentlichen Arrangements des Motivs innerhalb des sechsstimmigen Ensembles in einer Folge von in sich geschlossen gestalteten Blöcken durch (Nb 52).

Nach der vollstimmigen Motivsetzung im ersten Takt wird der Satz mit einer sukzessiven Durchschreitung des Ensembles eröffnet (T. 2–6), in deren Verlauf die einzelnen Instrumente jeweils ihren Registerbereich exponieren. Ein kurzes Wechselspiel zwischen der ersten Violine und einem in Terzen gekoppelten Geigen-Bratschen-Paar (T. 6–8) leitet in einen Block über, in dem das hoch registrierte Trio (2 Violinen, Viola) dem tief registrierten der drei Unterstimmen gegenübergestellt wird (T. 9–15). Eine weitere Umstrukturierung der Textur ist in einem Wech-

### III. Intermezzo Scherzoso. Allegretto (T. 1–27)

Allegretto  $\text{♩} = 92$

VI 1

VI 2

Va 1

Va 2

Vc 1

Vc 2

10

19

Die gezeigte Variation der Klangdichte in charakteristischen Ensembledispositionen gehört als sehr effektives Mittel der Klangformung zu den bestimmenden Merkmalen des Satzbildes groß besetzter Kammermusikwerke für Streicher. Sie ist jedoch nicht die einzige Möglichkeit einer attraktiven Klangregie. In vollstimmig angelegten Satzteilen kann die Faktur auch durch häufige

Nb 53: LUIGI BOCCHERINI: Sextett E-Dur G 456

II. Allegro brillante (T. 7–14)

The musical score is presented in three systems, each containing six staves for the string ensemble. The key signature is E major (three sharps) and the time signature is common time (C). The score includes various musical notations such as dynamics (*p*, *f*, *dol.*), articulation (*tr*), and phrasing slurs. The first system (measures 7-14) shows a transition from a piano introduction to a fortissimo section. The second system (measures 10-14) features a dense, rapid sixteenth-note passage in the first violin. The third system (measures 13-14) continues the fortissimo texture with alternating sixteenth-note patterns across the ensemble.

Texturwechsel aufgelockert werden. Damit ergeben sich in der Regel auch funktionale Umschichtungen innerhalb des Ensembles, wie etwa zu Beginn des zweiten Satzes in Boccherinis Sextett op. 23/2 (Nb 53). Die sechsstimmigen Texturen werden im zweitaktigen Abstand neu arrangiert und die thematische Linie entsprechend angepasst. Anfangs ist das Ensemble in ein themenführendes Violoncellopaar und ein nach den Instrumentengruppen Violine und Viola sortiertes Begleitquartett aufgeteilt (T. 7–8). Dieses wird nach zwei Takten aufgelöst und das Thema im Wechselspiel eines triolischen Motivs zwischen den Violinen und den klangvoll gekoppelten vier Unterstimmen fortgeführt (T. 9–10). Im Kontrast hierzu steht nach weiteren zwei Takten eine dritte texturale Konstellation, in der die erste Violine als konzertierende Stimme das triolische Motiv rhythmisch leicht verändert fortspinnt (T. 11–12); sie wird dabei durch einen fünfstimmigen akkordischen Satz unterlegt, der nach weiteren zwei Takten in einen starr repetierenden Begleitsatz mit dynamisch hervorgehobenen schweren Taktzeiten übergeht.

Im Satzverlauf werden die einzelnen Stimmen im abrupten Wechsel mehrfach neu kombiniert und dabei jeweils auch mit neuen Funktionen belegt. Zudem wechselt die Faktur blockweise von einer anfänglich tendenziell kammermusikalisch durchsichtigen Gestaltung über ein orchestral angelegtes Wechselspiel zweier Klanggruppen in einen konzertanten Abschnitt unter Federführung der ersten Violine.

Die beiden ausgewählten Abschnitte aus Sextetten von Ferdinand Ries und Luigi Boccherini exemplifizieren zwei extreme Ausprägungen der Satzgestaltung in groß besetzten Werken. Mit Ausnahme dezidiert brillant angelegter Kompositionen weist der sechs- bzw. achtstimmige Streichersatz überwiegend eine Faktur auf, die Elemente aus beiden Beispielen in sich aufnimmt: In blockhaft changierender Satzdicke und Registrierung wird das Ensemble funktional ständig neu geordnet und die Stilebenen immer wieder gewechselt, wie etwa im Kopfsatz von Ignaz Pleyels Sextett (Nb 54, Reprise). In den zwei- bis dreitaktig wechselnden Klangblöcken reicht die Satzdicke von der Drei- bis zur Sechsstimmigkeit, wobei durch die variierte Registrierung der jeweils ausgewählten Ensembles ein möglichst breites Spektrum an Farbwerten angestrebt wird. Zugleich schwankt der Charakter zwischen kammermusikalischer Faktur (T. 160–165), konzertanten Elementen (T. 152–159 u. T. 166–168) und orchestraler Klangfülle (Vollstimmigkeit, Stimmverdopplungen: T. 169–172).

Konsequenz der Satzgestaltung in scharfen texturalen Schnitten ist die grundsätzliche Gleichbehandlung aller Instrumentengruppen über größere Satzabschnitte hinweg.<sup>4</sup> Was im klassischen Quartettsatz zu den elementaren Bestandteilen einer obligat angelegten kammermusikalischen Faktur zählt, ist in den großen Besetzungen Sextett oder Oktett allerdings mit einer weitgehenden Entindividualisierung der Einzelstimmen verknüpft, an deren Stelle Stimmpaare oder Stimmgruppen treten. Hierfür ist zum einen die bereits beschriebene satztechnische Notwendigkeit verantwortlich, zur Reduzierung der effektiven Stimmenzahl Einzelstimmen im größeren Umfang entweder in Klanggruppen koppeln oder stilllegen zu müssen. Darüber hinaus steht jedoch auch die deutliche vertikale Untergliederung der Faktur einer individuellen Stimmführung in größeren zusammenhängenden Satzabschnitten entgegen. Sie wird stän-

4 Wie im zuletzt angeführten Beispiel aus Pleyels Sextett kann der Kontrabass hiervon ausgenommen sein, wenn er ausschließlich als Fundamentinstrument eingesetzt wird.



dig unterbrochen und neuen texturalen Arrangements eingegliedert. Die Einzelstimmen sind daher im vielstimmigen Satz vorwiegend Repräsentanten einer bestimmten Klangqualität (z. B. Registerbereich). Je nach momentaner Eignung werden sie in den wechselnden Klangbildern mit einer bestimmten Rolle belegt. Die individuelle Entwicklung wird ganz von der Dramaturgie der Reihung der Klangbilder abgelöst.

Der vielstimmige Streichersatz eignet sich darüber hinaus in besonderem Maße für die Komposition satztechnisch gesteuerter Steigerungspartien größerer Dimension. Er bietet gegenüber den kleineren Besetzungen ein deutlich erhöhtes Potenzial, durch Variation der klingenden Stimmenzahl instrumentale Crescendo- und Decrescendo-Effekte zu schaffen. Ein sehr wirkungsvoll gestaltetes Beispiel findet sich im Kopfsatz von Mendelssohns Oktett, in dessen Durchführung die Rückleitung in die Reprise über 21 Takte hinweg klanglich kontinuierlich aufgebaut wird (Nb 55). Ohne thematische Profilierung ist der Abschnitt ganz darauf ausgerichtet, Klangvolumen und Ambitus des Ensembles in ganzer Breite auszuspielen. Ausgehend von der vierten Violine, die in der Mittellage des Streicherensembles (kleines b) im *piano* einsetzt, treten kontinuierlich benachbarte Instrumente hinzu, die fächerförmig die hohen und tiefen Registerbereiche in einem anschwellenden akkordischen Klangteppich erschließen, der synkopiert rhythmisiert ist. Auf halber Wegstrecke (nach zehn Takten) erfolgt neben der „vertikalen“ Verdichtung des Satzes eine weitere auf „horizontaler“ Ebene, indem in das sechsstimmige Synkopenfeld wellenförmig verlaufende Sechzehntelskalen einsickern, die schließlich vom Bassregister ausgehend auf alle Stimmen übergreifen und in einem gewaltigen achtstimmigen Unisono maximaler Klangkraft münden. Dabei wird am Ende ein Ambitus von vier Oktaven erreicht (T. 216). Die Einzelstimmen werden einer übergeordneten Gestaltungsidee unterworfen, ohne individuelles Profil zu erlangen.

Die erhöhte Verfügbarkeit von Stimmen ermöglicht zudem im größeren Umfang eine funktionale Fixierung einzelner oder mehrerer Instrumente in Pedalklängen und Orgelpunkten. Im üblicherweise zweifach besetzten Bassregister ist das zweite Violoncello bzw. der Kontrabass überwiegend auf die Fundamentfunktion festgelegt und steht somit für die Bildung ruhender Pole im Satzverlauf ohne Einschränkung frei. Gerade in obligat vielstimmig angelegten Satzabschnitten oder breiten Wechselspielphasen vermag der Orgelpunkt als stabilisierende Basis und verbindendes Element zu wirken. So bauen beispielsweise in den Prestoteilen des Finalsatzes von Spohrs Sextett die Überleitung in den Seitensatz, der Seitensatz selbst und die anschließende Schlussgruppe (Exposition: T. 139–236 bzw. Reprise: T. 360–453) fast durchgehend auf Orgelpunkten auf (Nb 56, Beginn des Seitensatzes). Darüber hinaus stehen Orgelpunkte häufig am Ende von Sätzen und größeren Satzteilen (z. B. Sonatensatzabschnitten) als wesentlicher Bestandteil klanglicher Kulmination, womit sie – wie in vielen Symphonien – zudem als gliederndes Element dienen.

Mit Pedalklängen, die durch eine oder mehrere Liegenoten in den Mittelstimmen gebildet werden, ist zumeist eine besondere Färbung des Satzes verbunden: In Sextetten werden dabei entsprechend der verbreiteten stimmpaarigen Aufteilung des Satzes häufig die beiden Bratschen in langen Notenwerten gekoppelt. Im achtstimmigen Satz kommen auch vermehrt größere Pedalklanggruppen vor, die dem Satz über texturale Schnitte hinweg ein ruhendes Zentrum verleihen. Exemplarisch wird dies in der Coda des Finalsatzes von Mendelssohns Oktett deutlich.

## Nb 55: FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Oktett Es-Dur op. 20

I. Allegro moderato, ma con fuoco (T. 195–215)

The musical score is for a string octet, consisting of Violins I and II, Violas, Cellos, and Double Basses. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into three systems, with measure numbers 195, 205, and 211 indicated at the beginning of each system. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score includes dynamic markings such as *p* (piano), *cresc.* (crescendo), *mf* (mezzo-forte), and *ff* (fortissimo). The music is characterized by a strong rhythmic drive and a variety of textures, including homophonic and polyphonic passages.

Die gesamte Coda (T. 355–429) ist von Pedalklängen durchzogen, die je nach texturaler Einbindung besetzungsmäßig zwischen einer Violine in Stimmteilung (T. 371 ff.) und einem achtstimmigen Liegenotenfeld (T. 388 ff.) unter Beteiligung aller Instrumentengruppen changieren.

Nb 56: LOUIS SPOHR: Sextett C-Dur op. 140

IV. Finale. Presto (T. 162–175)

### 4. 3 Klangliche Charakterisierung (Abgrenzung) von Satzteilen

In Kompositionen für große Streicherensembles eröffnen sich erweiterte Möglichkeiten, einzelnen Satzabschnitten durch eine charakteristische Instrumentation ein individuelles Timbre zu verleihen. Die ausgeprägtesten Beispiele finden sich hierfür unter den überwiegend kleindimensionierten und zugleich klar gegliederten Menuetten und Scherzosätzen, wobei Rahmen- teile und Trio durch jeweils eigene Registrierung mittels selektiver Stimmreduzierung klanglich voneinander abgesetzt sind.<sup>5</sup>

Im Sextettrepertoire wird das Ensemble dabei in der Regel um ein Instrumentenpaar und damit um einen Registerbereich reduziert. In diesem Fall verbleibt ein entsprechend klanglich

5 Dieses Verfahren ist vereinzelt auch aus dem Streichquartettrepertoire bekannt. Die Reduzierung des Ensembles um eine oder zwei Stimmen über einen ganzen Satzteil hinweg führt hier zwangsläufig zu einer gravierenden Ausdünnung des Satzes, wie beispielsweise im Scherzo von Joseph Haydns C-Dur-Quartett op. 33/3, in dem der Mittelteil allein vom Diskantregister des Violinduos bestritten wird.



profiliertes Streichquartett aus zwei Instrumentengruppen. So besetzt etwa Carl W. Henning den Trio-Teil seines Sextett-Scherzos nur mit Violinen und Bratschen und verzichtet somit vorübergehend auf das Bassregister. Die beiden Trios im Menuett von Boccherinis Sextett op. 23/1 sind dagegen auf das „dunklere“ Timbre eines Quartetts ohne Violinen reduziert. Dabei werden im ersten Trio die beiden Bratschen und im zweiten Trio das zweite Violoncello als konzertierende Instrumente besonders herausgestellt.<sup>6</sup> Ein Beispiel für die Ausdünnung des „mittleren“ Registers über einen Satzteil hinweg findet sich im zweiten Menuett von Joseph Eyblers *Sextetto* (HV 182). In den Trio-Teilen sind dort die beiden sonst explizit als Ripienogruppe angelegten Bratschenstimmen stillgelegt, womit dem im zweiten Trio ausnahmsweise konzertierenden Kontrabass<sup>7</sup> ermöglicht wird, sich in hoher Lage adäquat durchzusetzen.

Auch in anderen Satztypen findet die spezifische Instrumentierung von größeren Abschnitten als gliederndes Moment Anwendung. So wird beispielsweise in den Rahmenteilern des langsamem Satzes von Joachim N. Eggerts Sextett das Thema jeweils im Violoncello unter Aussparung des Violinpaars präsentiert.<sup>8</sup> Beispielhaft für eine differenzierte klangliche Profilierung geschlossener Abschnitte in umfangreicheren Satzgebilden ist die Gestaltung des konzertanten Rondo-Finales in Pleyels Sextett: Die Episoden werden durch eigenständige Registrierungen gegenüber den Ritornellen abgegrenzt und zudem intern gegliedert. Nach dem vollstimmig angelegten Eröffnungsritornell reduziert Pleyel den Satz mit Beginn der ersten Episode auf ein tief timbriertes Quartett, in dem das Bratschenpaar bei sehr dezenter ein- bis zweistimmiger Begleitung über 24 Takte hinweg ein breit angelegtes Solo ausspielt (T. 44–67). Anschließend übernehmen die beiden Geigen den Part der Bratschen in variierte Form (T. 68 ff.) und das zunächst auf die tieferen Register beschränkte Ensemble mutiert unter Verzicht auf die „mittleren“ Farben in ein Quartett aus konzertierenden Oberstimmen in Terzkopplung und begleitenden Bassinstrumenten. In der zweiten Episode (T. 139 ff.) stehen dagegen nicht Instrumentenpaare im Vordergrund, sondern nacheinander drei Soloinstrumente mit jeweils individuell zusammengestelltem Begleitsatz: Den Anfang macht die erste Bratsche (T. 139–158), die unter Aussparung der ersten Violine und des Kontrabasses von einem Ensemble „mittleren“ Streichtimbres umgeben ist. Mit dem Einsatz des Violoncellos, das sich in einer Art Konzertkadenz präsentiert (T. 159–179), verschiebt sich das Begleittrio ins gedeckte Register der Bratschen und des Kontrabasses. Vollstimmig – mit klanglich verdichtetem Schwerpunkt auf Violine und Bratsche – tritt das Ensemble schließlich im letzten Drittel der Episode zusammen, wobei die erste Violine die thematisch tragende Rolle übernimmt.

Eine weitere Möglichkeit, die Instrumentierung als strukturbildendes Element einzusetzen besteht darin, Satzabschnitte definierter thematischer Prägung mit bestimmten Ensembledispositionen (Registrierung und Satzdichte) zu korrelieren. Exemplarisch wird dieses Verfahren im *Tempo di Minuetto molto moderato* illustriert, mit dem der Finalsatz von Ferdinand Ries' *Grand Sextuor* eröffnet wird. Der blockhaft strukturierte Satz wird durch zwei kontrastierende The-

6 Die Stimmen sind entsprechend mit „Soli“ bzw. „Solo“ bezeichnet.

7 Auch hier findet sich die Bezeichnung „Solo“ in der Stimme (vgl. A-Wst MH.10035/c, fol. 4r).

8 Der tief registrierte homophone Begleitsatz (2 Bratschen und Kontrabass) wird hier durch Stimmteilungen in den Bratschen vorübergehend zur Vierstimmigkeit aufgeweitet.

men geprägt: einem ruhigen achttaktigen Legatothema (A) und einem Thema virtuos anstrichs (B) mit großen Intervallsprüngen, Trillern und Sechzehntelfiguren:

Takt	Thematik	Instrumentierung	Faktur (Dynamik)
1	A1	Vc1 Vc2/Kb	Thema in Vc1 ( <i>p</i> )
9		Va1 Va2 Vc1 Vc2/Kb	Thema in Va1, Gegenstimme Vc 1 ( <i>p</i> )
17	A2	Va1 Va2 Vc1 Vc2/Kb	Thema in Vc1 ( <i>p-mf</i> )
25		VL2 Va1 Va2 Vc1 Vc2/Kb	Thema in VL2 ( <i>p-mf</i> )
33	B	VL1 + (VL2 Va1 Va2 Vc1 Vc2/Kb)	VL1 konzertant ( <i>f</i> )
41	A1	VL2 Va1 Va2 Vc1 Vc2/Kb	Thema in Vc1 ( <i>pp</i> )
48	B	VL1 + (VL2 Va1 Va2 Vc1 Vc2/Kb)	VL1 konzertant ( <i>f</i> )
57	A2	VL2 Va1 Va2 Vc1 Vc2/Kb	Thema in VL2 ( <i>p-mf</i> )
65	B + A1	(VL1 VL2) (Va1 Va2) (Vc1 Vc2/Kb)	Wechselspiel zw. VL und Vc ( <i>f</i> )
73	B + A2	(VL1 VL2) (Va1 Va2) (Vc1 Vc2/Kb)	Wechselspiel zw. Va und Vc ( <i>p-mf</i> )
77			Wechselspiel zw. VL und Vc ( <i>pp-f</i> )

Entsprechend den Themencharakteren sind sowohl Dynamik als auch Instrumentierung konsequent durchgestaltet. In den ersten vier Perioden (T. 1–32) wird das Legatothema (A1 und Variante A2) in einem auf die unteren und mittleren Registerbereiche reduzierten Satz kammermusikalischer Faktur bei verhaltener Lautstärke präsentiert.<sup>9</sup> Der Diskant tritt mit der zweiten Violine erst zuletzt hinzu (T. 25–31). Die erste Violine bleibt zunächst ausgespart und erscheint erstmals nach 32 Takten in einem unvermittelten Einsatz des zweiten Themas (B) im *forte* und mit der Spielanweisung „con forza“ über einem vollstimmigen Begleitsatz. Mit dem plötzlichen virtuos antritt eröffnet sie zugleich in der dreigestrichenen Oktave einen neuen Registerbereich. Vollstimmige Passagen und exponierte Lagen bleiben im folgenden Satzverlauf grundsätzlich mit Thema B verknüpft (vgl. T. 48–56), auch da noch, wo die erste Violine von ihren solistisch-konzertanten Aufgaben entbunden ist und das Thema (B) in ein Wechselspiel zwischen stimmpaarigen Klanggruppen eingeht (T. 65–80). Thematik, Dynamik und Instrumentation bilden ein konsistentes Instrumentarium zur Gestaltung der Satzdramaturgie.

9 Der Satzbeginn mutet zunächst wie eine Fugenexposition an: Das erste Violoncello präsentiert das achttaktige Legatothema (A1) im *piano* und wird dabei vom zweiten Violoncello (alternativ Kontrabass) begleitet. Anschließend übernimmt die erste Viola das Thema in der Oberquint, während das erste Violoncello in einer Gegenstimme fortgeführt wird (T. 9–16). Als Begleitstimme tritt hier die zweite Viola hinzu. Nach 16 Takten bricht dieses Schema allerdings ab. Anstelle des erwarteten Einsatzes des Geigenpaares bleibt es zunächst noch bei einem Quartett aus Bratschen und Violoncelli, in dem das erste Violoncello eine Variante des Legatothemas (A2) fortspinnt (T. 17–24).



die sich bereits in den ersten Takten durch frappierende Übereinstimmungen äußert. Als Repräsentanten unterschiedlicher Registerbereiche werden die sechs Ensemblemitglieder im Hauptthemenkomplex jeweils auf sehr ähnliche Weise als gleichberechtigte Partner eingesetzt.

Der Kopfsatz des früher entstandenen Sextetts von Eggert wird mit einer aufsteigenden unthematischen Quartsprungsequenz eröffnet, in der die einzelnen Instrumente mit ihren unterschiedlichen Klangcharakteren nacheinander vorgestellt werden und zugleich der Ambitus des Ensembles sukzessive durchmessen wird (Nb 57).<sup>1</sup> Anschließend findet eine Bündelung der Einzelstimmen zu Stimmgruppen statt: Zunächst werden zweite Viola, Violoncello und Kontrabass in einem tief registrierten Trio starr gekoppelt, das unisono und *fortissimo* das Hauptthema mit dem Quartsprung als Auftakt anstimmt (T. 9 ff.); bereits nach vier Takten wechseln Register und Timbre mit der Fortsetzung des Themas durch das Oberstimmmentrio der Violinen und der ersten Bratsche im *piano* (T. 13 ff.). Die klanglich kontrastierende Reihung unterschiedlich instrumentierter Texturen ist substanzieller Bestandteil des Hauptthemenkomplexes, dessen melodische Komponente sehr schlicht gefasst ist.

Vergleichbare Klangbilder setzt auch Ferdinand Ries ein (Nb 58), der in die eröffnenden acht Takte vor dem Hauptthema des Kopfsatzes ebenfalls eine auftaktige Quartsprungsequenz ein-

Nb 58: FERDINAND RIES: *Grand Sextuor a-Moll* WoO 63

I. Allegro con spirito (Fugato, T. 1–14)

The image displays the musical score for the first system of 'Grand Sextuor a-Moll' by Ferdinand Ries, measures 1-14. The score is for a string sextet (Violins I & II, Violas I & II, Violoncello, and Kontrabass). The tempo is 'Allegro con spirito'. The key signature is one flat (A minor). The score shows a quartal sequence in measures 1-4, followed by a change in texture and dynamics in measures 5-8. The bottom system shows measures 9-14, featuring a triplet figure and a crescendo.

1 Vgl. hierzu auch Michel Kube, *Brahms' Streichsextette und ihr gattungsgeschichtlicher Kontext*, S. 152.

baut (T. 3–5). Im *pizzicato* vom zweiten Violoncello ansteigend werden damit auch hier sukzessive Ensemble und Ambitus exponiert. Und wie bei Eggert werden die solistisch geführten Ablösevorgänge mit einer Gegenüberstellung von zwei Klangräumen entgegengesetzter Registerbereiche verknüpft, die hier allerdings die Quartsprungpassage in kontrastierendem Timbre einrahmen. Das Sextett beginnt im oberen Registerbereich mit einer rhythmisch pointiert gestalteten Geste mit Fanfarencharakter, die vom Trio der Violinen und der ersten Viola im *forte* ausgeführt wird. Das Gegenstück zu dieser Klanggruppe besteht drei Takte später aus dem Quartett der vier „Unterstimmen“, in dem bei verhaltener Dynamik (*piano*) die erste Viola ein punktiertes Motiv mit Quartauftakt anspielt (T. 6 f.). Aus diesem entwickelt sich im Folgenden das Hauptthema (T. 9 ff.). Dabei wird nicht ein klar konturiertes thematisches Gebilde gesetzt, sondern ein weiteres Mal das Ensemble selbst zum Inhalt der Hauptsatzexposition gemacht. Die Entfaltung der melodischen Linie aus dem Bassbereich heraus ist untrennbar mit dem klanglichen Aufbau des Ensembles zur Vollstimmigkeit (unter gleichzeitiger Steigerung der Dynamik) verbunden. Die Auslotung des Klangraumes in wechselnden Satzanlagen verbildlicht im Rahmen des Hauptthemenkomplexes einerseits sogleich die strukturbildenden Dimensionen des vielstimmigen Ensembles, verleiht dem eröffnenden Expositionsabschnitt andererseits eine sehr „zerrissene“ Gestalt. Durch die motivische Zerstückelung und die Aufspaltung der melodischen Linie verliert das Thema wahrnehmbar an Geschlossenheit.

Mit der Beteiligung einer größeren Zahl von Instrumenten an der Themenbildung wird der Aufbau umfangreicher Themenkomplexe möglich, die durch klanglich variierte Wiederholungen einzelner Themenglieder oder Motivbausteine in strukturell wechselnden Kontexten eine deutliche Ausweitung erfahren, wie beispielsweise im Finalsatz von Pleyels Sextett: Das Rondothema umfasst insgesamt 24 Takte. In den ersten acht Takten (4 + 4) werden von der ersten Violine nacheinander zwei Motive (a, b) exponiert, die in den verbleibenden 16 Takten (8 + 8) des Themenkomplexes zusammen mit einem weiteren Motiv (c) im Rhythmus zweitaktig wechselnder Texturen (und entsprechend changierender Färbung) wiederholt aufgegriffen werden:

Takte	4	4	2	2	2	2	2	2	2	2
Motiv	a	b	b	c	b	a'	b	c	b	a'
Klang (themen- tragend)	V11		V11, V12		V1 1		V11, V12	V1 1, V1 2		
			Va1, Va2 Vc, Kb		Va1, Va2 Vc, Kb		Kb	Va 1 Vc	Kb	Va1

Solchen strukturell stark ausdifferenzierten thematischen Bildungen stehen im vielstimmigen Satz Themen gegenüber, in denen das besondere klangliche Potenzial des groß besetzten Streicherensembles als eigene Qualität ganz in den Vordergrund gerückt wird. Dieses tritt umso wirkungsvoller in Erscheinung, je einfacher die texturalen Verhältnisse und die Faktur der Thematik aufgebaut sind. Eine wesentliche Rolle spielt dabei der Grad der internen Kopplung des Ensembles. Ein Beispiel für den extremen Fall einer Themenexposition durch ein rhythmisch vollstimmig gekoppeltes Ensemble findet sich im Seitensatzthema des Kopfsatzes von Ries' Sextett. In kontrastierender Gestaltung zum (oben dargestellten) Hauptsatz wird der Seitensatz von

Anfang an in einem dezidiert orchestralen Gewand präsentiert (Nb 59). Innerhalb der flächigen Konzeption einer rhythmischen Kopplung aller Instrumente im *fortissimo* lässt sich eine dreifach aufgegliederte Textur ausmachen. Die Bratschengruppe bildet durch Stimmteilungen ein vierfaches Füllstimmenensemble, um das die Violinen und die Bassgruppe jeweils in Oktavkopplung die thematische Kontur in Form von Stimme und Gegenstimme legen. In dieser Rahmenform sind die einzelnen Instrumente größtmöglich gebunden: die Themensetzung wird zum Produkt einer geschlossen agierenden Ensembleleistung.

Nb 59: FERDINAND RIES: *Grand Sextuor* a-Moll WoO 63

I. Allegro con spirito (Fugato, T. 95–99)

Im Kontext mit orchestralen Themenbildungen spielt die Arbeit mit klanglichen Kontrasten eine bedeutende Rolle. Diese wirken stark gliedernd und vermögen die Themenstruktur besonders deutlich hervortreten zu lassen. Mittel der Klangformung sind dabei vor allem Wechsel zwischen viel- und geringstimmigen Themengliedern, wie beispielsweise im Hauptthema des Kopfsatzes in Boccherinis Sextett op. 23/2 (Nb 60). Die thematische Substanz wird in zwei motivisch und strukturell unterschiedlich angelegten Phrasen innerhalb der ersten vier Takte exponiert. Zentrales Element der ersten Phrase (T. 1–2) ist der klanglich kontrastierend gestaltete Wechsel zwischen einem sechsstimmigen Unisono im *forte* (auftaktige Motivfloskel) und einer Beantwortung durch das halbierte Ensemble im *piano*. Die blockhaft nebeneinander stehenden Themenglieder werden in der zweiten Phrase (T. 3–4) von einer konzertant angelegten Sequenz für Solovioline und Begleitensemble abgelöst. Die Artikulationsbezeichnung *dolce* unterstreicht dabei den unvermittelten Übergang in ein gänzlich anderes Klangbild innerhalb eines Themenkomplexes.

Die Grenze einer primär am klanglich umsetzbaren Potenzial des Ensembles orientierten Themengestaltung ist im *Prestissimo*-Finale des Sextetts op. 23/6 von Boccherini erreicht (Nb 61). Eine zusammenhängende thematische Gestalt ist nicht mehr erkennbar. Vielmehr wird am Satzbeginn eine Art Materialbasis präsentiert, die sich aus einer Reihung von blockhaften Struk-

## Nb 60: LUIGI BOCCHERINI: Sextett B-Dur G 455

## I. Allegro moderato (T. 1-6)

**Allegro moderato**

## Nb 61: LUIGI BOCCHERINI: Sextett F-Dur G 459

## IV. Finale. Prestissimo (T. 1-11)

**Finale. Prestissimo**



turen extremster musikalischer Artikulation zusammensetzt: Einer dreitaktigen vollstimmigen Unisonosequenz maximaler Klangkraft (*fortissimo*) folgen viereinhalb Takte Pause, bevor das Ensemble im *pianissimo* erneut mit unspezifischer motivischer Substanz einsetzt.<sup>2</sup> Damit hat Boccherini am Satzbeginn exponiert, was für die Gestaltung des weiteren Satzverlaufs bestimmend bleibt: nicht eigenständig profilierte Thematik, auf deren Basis folgende Satzabschnitte entwickelt werden, sondern eine blockartige Folge größtmöglicher Klangkontraste, die aus relativ unspezifischen Elementen zusammengesetzt sind. Individuelle Stimmführung und kammermusikalischer Ton werden dadurch von vorneherein explizit ausgeschlossen.

Der achtstimmige Satz bietet qualitativ vergleichbare Voraussetzungen für die Themenbildung wie der sechsstimmige. Einen besonderen Fall stellen allerdings die mehrchörigen Kompositionen dar, die vor allem durch Spohrs Doppelquartette repräsentiert werden. Die doppelchörige Grundstruktur kann auf unterschiedliche Weise in der thematischen Bildung aufgehen. Die Möglichkeiten lassen sich systematisch in folgenden Kategorien zusammenfassen, die in signifikanter Weise im Repertoire zu finden sind oder in Mischformen heterogener Themengestaltung eingehen:

1. Ein Chor fungiert als Begleitensemble, wodurch die einzelnen Stimmen des anderen Chores für die Themenpräsentation freigestellt sind.
    - Das Thema wird in einem reduzierten Satz von individuell geführten Einzelstimmen präsentiert (vgl.: L. Spohr op. 65, I. *Allegro*, Seitensatzthema, T. 36 ff.; ebda., IV. Finale. *Allegro molto*, Seitensatzthema, T. 56 ff.)
    - Das Thema wird unter simultaner Beteiligung mehrerer Stimmen des führenden Chores entwickelt (vgl. L. Spohr: op. 87, I. *Allegro*, Hauptthema, T. 27 ff.)
  2. Die beiden Ensembles werden als eigenständig auftretende Gruppen gleichermaßen an der Themenbildung beteiligt.
    - Die Chöre unterscheiden sich dabei nicht bezüglich ihrer thematisch-motivischen Substanz. Das Thema wird von beiden Quartetten zu gleichen Teilen getragen:
      - durch die Wiederholung bzw. Weiterentwicklung von Thementeilen im kompletären Chor (vgl. F. Galeazzi: *Ottetto IB-Dur*, I. *Moderato*, Hauptthema; L. Spohr: op. 87, IV. Finale, 2. Thema, T. 51 ff.; F. X. Gebel: Doppelquintett op. 28, I. *Allegro*, Hauptthema)
      - im Wechselspiel kleinerer Themenglieder zwischen den beiden Ensembles (vgl. L. Spohr: op. 87, II. *Andante con Variazioni*, Variationsthema)
    - Die Ensembles haben je ein eigenständiges thematisch-motivisches Profil und liefern simultan oder abwechselnd individuelle Beiträge, aus denen sich das Thema zusammensetzt (vgl. A. Romberg: Doppelquartett d-Moll, I. *Allegro*, Hauptthema; L. Spohr: op. 65, IV. Finale, Hauptthema; ders.: op. 77, IV. *Allegretto*, Rondotheema; ders.: op. 136, I. *Allegro*, Seitensatzthema, T. 55 ff.).
- 2 Mit der gleichen Reihung von Klangbildern (Unisono – Generalpause – *pp*-Sequenz) setzt auch die Reprise (T. 96 ff.) ein, womit evident wird, dass durch diese Folge tatsächlich die thematische Ausgestaltung des Hauptsatzes repräsentiert wird.



3. Das Ensemble wird für die Themenbildung in einen homogenen Streicherverband überführt, in dem die doppelchörige Grundstruktur nicht mehr identifizierbar ist (vgl.: F. X. Gebel: Doppelquintett op. 28, IV. *Allegro*, Hauptthema, T. 21 ff.; L. Spohr: op. 136, I. *Allegro*, Hauptthema, T. 1–10)

## 5.2 Variantenbildung bei der Themenwiederholung und -wiederaufnahme

Bei der unmittelbaren Wiederholung von Themen im Rahmen ihrer Exposition sowie bei deren Wiederaufnahme in Repriseabschnitten bieten sich im sechs- bzw. achtstimmigen Ensemble wesentlich mehr Möglichkeiten klanglicher Variation als in den kleineren Streicherbesetzungen. Dabei spielt die große Bandbreite möglicher texturaler Konstellationen, Zahl und Lage der thementragenden Stimmen sowie die Gestaltung der Satzdichte eine entscheidende Rolle.

Durch einen Lagenwechsel wird dem Thema auf einfache und zugleich wirkungsvolle Weise bei der Wiederholung ein verändertes Timbre verliehen. Das Thema wird dabei in der Regel in die Ober- oder Unteroktave verlegt, wie beispielsweise zu Beginn des Kopfsatzes (*Andan-*

Nb 62: LUIGI BOCCHERINI: Sextett F-Dur G 459

I. Andantino grazioso (T. 1–16)

**Andantino grazioso**

The musical score is presented in two systems. The first system contains measures 1 through 8, and the second system contains measures 9 through 16. The instrumentation consists of two violins (VI 1, VI 2), two violas (Va 1, Va 2), and two violoncellos (Vc 1, Vc 2). The key signature is one flat (F major/D minor) and the time signature is 3/8. The tempo/mood is 'Andantino grazioso'. The score includes 'sotto voce' markings for VI 1 and Va 1 in measures 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, and 15. A '6' (sexta) marking is placed above the staff in measure 6 of both systems. A trill ('tr') is indicated for Va 1 in measure 14. The notation shows various melodic lines, rests, and articulation marks typical of Boccherini's style.

*tino grazioso*) von Boccherinis Sextett op. 23/6 (Nb 62). Bei unveränderter Basslinie wechseln sowohl die vornehmlich thematisch profilierte Oberstimme als auch die beiden Mittelstimmen der Bratschengruppe in die Unteroktave (T. 9 ff.), wodurch eine deutlich dunklere Färbung entsteht und das Ensemble aus einer weiten Lage in eine enge klanglich verdichtet wird. Der Lagenwechsel vollzieht sich hier unter einem Rollentausch der Stimmen, der sich allerdings ohne ausgeprägte klangfarbliche Konsequenzen nur innerhalb der Instrumentengruppen abspielt.

Der umgekehrte Fall einer Themenwiederholung mit einem Lagenwechsel in die Oberoktave vermag dagegen neue Registerbereiche zu öffnen, was im Diskant eines vielstimmigen Ensembles zumeist mit sehr exponierten Tonlagen verbunden ist (vgl. Joseph Mayseder: Sextett op. 51, Kopfsatz, T. 35–52).

Der bereits angesprochene Rollentausch von Stimmen ist im vielstimmigen Satz über ein größeres Ensemble ausdehnbar. Ein Wechsel in neue instrumentale Konstellationen ermöglicht, das Thema bei seiner Wiederholung in einem deutlich veränderten Timbre erscheinen zu lassen und zugleich das klangliche Spektrum des Ensembles wirkungsvoll darzustellen.

Die zumeist doppelt besetzten Registerbereiche ermöglichen sowohl kontrastreiche Wechsel des melodieführenden Parts in andere Instrumentengruppen, als auch einen entsprechend feiner nuancierter Rollenwechsel innerhalb der gleichen Stimmgruppe. Damit stehen unterschiedliche Qualitäten klangfarblicher Schattierungen zur Verfügung. Auf exemplarische Weise sind die beiden Möglichkeiten etwa bei der Hauptthemenexposition im Kopfsatz von Brunettis D-Dur-Sextett für drei Violinen, Viola und zwei Violoncelli kombiniert, der sich schematisch folgendermaßen darstellen lässt (T. 1–28):

Takte	4	3	5	4	3	5	2	2
Motivik	a	b	c	a	b	c	d	d
thematisch	VI 1			Va		VI 2	Vc 1	Vc 2

Der gesamte Themenkomplex wird durch solistisch auftretende Stimmen geprägt, die einzelne Abschnitte der konzertanten Satzeröffnung präsentieren. (Die Einsätze der Viola und der beiden Violoncelli sind in den Stimmen sogar explizit als „Solo“ gekennzeichnet.) Das Thema wird zunächst zusammenhängend von der ersten Violine exponiert (T. 1–12) und zur Wiederholung von der Viola in der Unteroktave übernommen (T. 13). Die zweite Violine führt die Wiederholung des dritten Themengliedes (c) wieder zurück in die Originallage, bevor zuletzt noch die beiden Violoncelli mit neuem motivischen Material nacheinander als gleichberechtigigt eingesetzte Ensemblemitglieder in kurzen „Solo“-Einwürfen vorgestellt werden.

Durch funktionalen Rollentausch in mehreren Stimmen wird ein satztechnisch komplexer aufgebautes Thema bei der Wiederholung grundlegend umstrukturiert, da der Stimmenverband intern neu geordnet wird. Die Qualität der Themenvariation ist davon abhängig, wie viele unabhängig voneinander geführte Stimmen in den Rollentausch eingebunden werden. Exemplarisch für die extreme Ausprägung eines wechselseitigen Stimmentauschs aller Stimmen in einem ob-

## Nb 63: LUIGI BOCCHERINI: Sextett f-Moll G 457

## III. Grave assai (T. 1–8)

**Grave assai**

Violin 1 (Vl 1): *dol.*, *rinf*, *p*

Violoncello 1 (Vc 1): *p*

Violoncello 2 (Vc 2): *p*

ligaten sechsstimmigen Satz ist die Gestaltung der Themenexposition zu Beginn des dritten Satzes (*Grave assai*) in Boccherinis Sextett op. 23/4 (Nb 63). Der langsame Satz wird nicht durch ein scharf konturiertes Thema eröffnet, sondern in einem polyphonen Gewebe klanglich aufgebaut, in dem einzelne melodische Elemente im Wechsel von verschiedenen Ensemblemitgliedern präsentiert werden. Melodietragend sind im ersten Durchlauf (T. 1–4) vor allem das erste Violoncello (T. 1 und T. 3) und die beiden Violinen (T. 1 f. und T. 3 f.), also die Rahmeninstrumente. Bei der Wiederholung (T. 5–8) werden die Rollen innerhalb des Ensembles in folgender Weise durchgetauscht. (Melodietragende Stimmen sind mit einem Asteriskus gekennzeichnet.):<sup>3</sup>

- 3 Die schematische Übersicht ist folgendermaßen zu lesen (exemplarisch in der 2. Violine): Die Violine 2 (Vl 2) übernimmt bei der Themenwiederholung in T. 5 den Part der 2. Viola (Va 2) aus T. 1, in T. 6 den Part der 2. Violine aus T. 2 und in den Takten 7 und 8 den Part der 1. Violine aus den Takten 3 und 4.

Themenexposition		Rollentausch bei Themenwiederholung (übernommene Stimme aus T. 1–4)			
Takte 1–4 korrespondierend in		T. 5	T. 6	T. 7	T. 8
VI 1	→	–	Va 2	–	–
VI 2	→	Va 2	VI 2	VI 1	VI 1
Va 1	→	Vc 1*	Vc 1	VI 2*	VI 2
Va 2	→	Va 1	–	Vc 1*	–
Vc 1	→	Vc 2	Vc 2	Vc 2	Vc 2
Vc 2	→	VI 1*	VI 1*	Va 2	Vc 1

Durch den mehrfachen funktionalen Austausch der Stimmen werden bei der Themenwiederholung die vielfältigen Möglichkeiten klanglicher Variantenbildung wirkungsvoll ausgespielt: Das gesamte Ensemble erscheint in einem neuen Licht. Das Violinregister ist merklich reduziert und an der melodischen Entwicklung nicht mehr beteiligt. Diese spielt sich nun zwischen den beiden unteren Stimmgruppen in einem enger geführten Satz ab. Typisch für Themenbildungen in langsamen Sätzen ist der dabei vollzogene Tausch von Tonlagen in Stimmenumkehrungen zwischen Instrumenten. Die erste Viola und das zweite Violoncello übernehmen vorübergehend die höchste Stimme im Satz und verleihen damit diesem exponierten Part ein neues Timbre.

Bei Themen, die durch gekoppelte Stimmgruppen exponiert werden, kann die Uminstrumentierung bzw. Neuregistrierung als kollektiver Rollentausch gestaltet werden, womit eine besonders effektive Möglichkeit der Themenvariation durch Klangfarbenwechsel verbunden ist. Ein instruktives Beispiel für dieses Verfahren findet sich im Kopfsatz von Louis Spohrs Sextett op. 140, wo das Hauptthema in Exposition und Reprise in unterschiedlichen Klanggruppendispositionen erscheint: Im Vordergrund steht von Anfang an das geschlossene und gemeinsam agierende Sextettensemble: Das Hauptthema wird am Beginn des Kopfsatzes von der ersten Bratsche exponiert (T. 1–12), ohne dass diese klanglich in besonderer Weise hervortritt. Sie ist mit ihrem expansiv angelegten Legatothema homogen in ein Quartett der vier Unterstimmen integriert, mit dem sie auch rhythmisch fest gekoppelt ist (Nb 64). Dem tief registrierten Quartett sonoren Charakters, in dem das Hauptthema im Grunde aus der Sequenzierung eines festen rhythmischen Musters zweitaktiger Frequenz entwickelt wird, stehen die beiden Violinen gegenüber. In Terzkopplung werfen sie ein zunächst eher dekorativ wirkendes Trillermotiv ein, durch das die Sequenzglieder der Unterstimmen einerseits verbunden werden, andererseits einen klanglich und strukturell differierenden Widerpart erhalten.<sup>4</sup>

Mit dem Trillermotiv und dem Auftakt des Themenkopfes wird anschließend auch die Überleitung zur Themenwiederholung bestritten (T. 12–14), in der die Ensembles durch eine Umkehrung der Instrumentierung neu zusammengestellt werden (T. 15–26): Das Legatothema wird nun im Diskant innerhalb des Quartetts aus Violinen und Bratschen präsentiert und die

4 Trillermotivik dieser Art ist in Spohrs Kammermusik weit verbreitet. Sie gehört zu den prägenden Stilelementen, mit denen man den typisch Spohrschen „Ton“ verbindet.

## Nb 64: LOUIS SPOHR: Sextett C-Dur op. 140

## I. Allegro moderato (T. 1-17)

**Allegro Moderato**

The musical score is for a string sextet in C major, Op. 140, No. 64 by Louis Spohr. The first movement is 'Allegro moderato' (measures 1-17). The score is written for Violins I and II, Violas, Cellos, and Double Basses. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The score is divided into three systems of measures.

**System 1 (Measures 1-6):** The Violins I and II parts feature trills and slurs, with dynamics ranging from *pp* to *f*. The Viola, Cello, and Double Bass parts provide a harmonic foundation with *pp* dynamics, while the Cello and Double Bass parts also include *f* dynamics.

**System 2 (Measures 7-11):** This system introduces more complex rhythmic patterns and trills in the Violins. Dynamics include *f*, *pp*, *p*, *cresc.*, and *dim.*. The Viola, Cello, and Double Bass parts continue with *pp* and *f* dynamics, with some *cresc.* markings in the Cello and Double Bass parts.

**System 3 (Measures 12-17):** The final system shows a variety of articulation, including *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco) in the Violins. Dynamics range from *p* to *pp*. The Viola, Cello, and Double Bass parts continue with *pp* and *f* dynamics, with some *tr.* (trills) in the Double Bass part.

Trillereinwürfe in den Bass transferiert, wodurch sie einen völlig neuen Charakter erhalten, der nicht mehr mit der spezifischen Brillanz der ursprünglichen Geigenversion verglichen werden kann. Das Trillermotiv avanciert von einem Element dekorativ verzierenden Charakters zu einem Motiv eigenen Werts, das im Folgenden auch weiten Teilen des Satzes seinen Stempel aufprägen wird. Wesentliches Element der Exposition ist somit die Beleuchtung der einzelnen Themelemente im Lichte wechselnder Instrumentierungen. Gleichzeitig werden die gestalterischen Möglichkeiten des sechsstimmigen Ensembles in der Bündelung benachbarter Registerbereiche zu Klanggruppen charakteristischer Färbung eindrucksvoll demonstriert.<sup>5</sup>

Um das Hauptthema in der Reprise nicht ein weiteres Mal in unverändertem Klanggewandt zu präsentieren, variiert Spohr die Instrumentation auf kunstvolle Weise. Er zieht gewissermaßen das Hauptthema (T. 1 ff.) und seine Wiederholung (T. 15 ff.) vom Satzbeginn in einer Art Durchführung der Instrumentation zusammen (Nb 65) : Die Reprise setzt zunächst wie

Nb 65: LOUIS SPOHR: Sextett C-Dur op. 140

I. Allegro moderato (T. 129–136)

5 Mit diesem Klangbild wird auch der Durchführungsteil (T. 87 ff.) in der originalen Disposition des Satzbeginns eröffnet.

am Satzbeginn mit dem ersten Sequenzglied des Legatothemas im Viola-Violoncello-Quartett ein, gefolgt von der Trillerfiguration in den Geigen (T. 129 f.). Das zweite Sequenzglied erscheint anschließend allerdings bereits in der umgekehrten Instrumentation der Themenwiederholung (T. 131 f.), die im dritten Sequenzglied wieder in die originale Fassung zurückkehrt (T. 133 f.). Eine neue Farbe erhält dann das vierte Sequenzglied, in dem zweite Violine, die beiden Bratschen und das zweite Violoncello als thementragende Klanggruppe zusammengefasst werden (T. 135 f.). Die Schlussphrase ist wiederum wie in der Themenwiederholung der Exposition instrumentiert (T. 137–140), der sich auch sogleich die Überleitung in die Seitensatzreprise anschließt. Die Verkettung der beiden Instrumentierungsvarianten des Hauptthemas aus der Exposition wird Mittel einer verkürzten Hauptsatzreprise auf einen Themendurchlauf, in dem die ursprünglichen gestalterischen Mittel aufgehoben sind und in ein neues klangliches Gewand zusammengeführt werden.

Im speziellen Fall doppelchöriger Werke wird die Themenwiederholung häufig in einem Rollentausch der beiden Ensembles vollzogen. Er dient vorrangig einer gleichberechtigten Beteiligung beider Chöre an der Exposition und Wiederaufnahme von Themen über den Satzverlauf hinweg. In der Regel bleibt das Thema dabei in Lage und Struktur unverändert und wird lediglich in seiner Aufteilung auf die beiden Ensembles gespiegelt. Auf der klanglichen Ebene handelt es sich folglich um einen rein räumlichen Effekt, der seine Wirkung nur bei unmittelbarer Themenwiederholung entfalten kann (vgl. L. Spohr: op. 136, II. *Larghetto*, T. 1–24). Setzt die Reprise im Verhältnis zur Exposition mit vertauschten Chören ein, so ist der direkte klangliche Zusammenhang und der damit verbundene Effekt nicht mehr nachvollziehbar. Mit einer Reprisengestaltung dieser Art verbindet sich primär die Idee einer zwischen den Ensembles symmetrisch austarierten Satzanlage (vgl. L. Spohr: op. 136, Kopfsatz, Reprise des Hauptthemas, T. 186 ff.).

Neben der Umformung des Ensembleklanges durch Lagenwechsel, Rollentausch oder Stimmenumkehrungen eröffnen sich im vielstimmigen Satz besondere Möglichkeiten, das Thema in wechselnder Satzdicke darzustellen. Bei unmittelbaren Themenwiederholungen wird das Thema in der Regel in einem steigernden Aufbau zunächst von einem kleineren Ensemble präsentiert, das bei der Wiederholung zur Vollstimmigkeit ergänzt wird. Thementragende Stimmen und Begleitsatz können daran in gleicher Weise beteiligt werden, wie es beispielsweise in der Seitensatzanlage des Kopfsatzes von Pleyels Sextett zu sehen ist (Nb 66). Nach einer vollstimmig gestalteten Überleitung wird das Seitensatzthema im dynamisch kontrastierenden *piano* von einem Trio aus zwei thementragenden Violinen und einem schlicht begleitenden Violoncello exponiert (T. 27–31). Zur Themenwiederholung im *forte* wird die klingende Stimmenzahl verdoppelt, wobei das ausgeterzte Thema durch ein vollständiges Streichquartett klanglich angereichert und klangfarblich variiert wird. Mit dem hinzutretenden Kontrabass wird auch der Begleitsatz qualitativ aufgewertet und der Ambitus des gesamten Ensembles bedeutend nach unten erweitert. So steht neben einer kammermusikalisch durchsichtigen Themenexposition in minimalistischer Instrumentierung eine emphatisch orchestral konzipierte Wiederholung des schlichten thematischen Gebildes.

## Nb 66: IGNAZ PLEYEL: Sextett F-Dur B 261

## I. Allegro (T. 27–35)

The musical score is for Ignaz Pleyel's Sextet in F major, B 261, I. Allegro (T. 27–35). It is in 4/4 time and features six staves: Violin I (VI 1), Violin II (VI 2), Viola I (Va 1), Viola II (Va 2), Violoncello (Vc), and Kontrabaß (Kb). The first system (measures 27-31) shows the Violins and Viola playing a melody marked 'p dolce', while the Cello and Bass play a rhythmic accompaniment marked 'p'. The second system (measures 32-35) shows a re-orchestration where the Violins and Viola play a melody marked 'f', and the Cello and Bass play a rhythmic accompaniment marked 'f'. The Viola I and II parts are marked 'p' in the second system.

Entsprechend kann dieses Gestaltungskonzept in der Reprise durch jeweils neue instrumentale und texturale Zusammenstellungen im vielstimmigen Satz klanglich sehr wirkungsvoll variiert werden. Im vorliegenden Beispiel behält Pleyel bei der Reprise des Seitensatzes die texturale Dichte der Thementeile bei und instrumentiert sie lediglich neu (Nb 67). Beim wiederum kammermusikalisch-durchsichtigen Einsatz des Seitenthemas (T. 136–140) wird die melodische Linie nun im Timbre des Bratschenpaares vorgetragen. Somit steht die vollstimmige Themenwiederholung in einem neuen klanglichen Kontext, der sich auch auf deren Gestaltung auswirkt: Aus dem mittleren Registerbereich des Bratschen-Violoncello-Trios heraus nutzt Pleyel nun die Möglichkeit, den Ambitus der thementragenden Stimmen bei der Wiederholung um eine Oktave in den Diskant auszuweiten (T. 141 ff.). Dies geschieht im Rahmen einer klar nach den Registern sortierten Textur, die in ein Oberstimmenquartett (Violinen, Bratschen) und die Bassgruppe aufgeteilt ist. Das *dolce*-Thema behält hier im durchgehenden *piano* seinen lyrischen Grundcharakter. Anstelle der klanglichen Verdichtung und dynamischer Kontrastbildung in der Exposition tritt bei der Themenwiederholung in der Reprise die fein nuancierte Expansion des Ensembleklanges in den exponierten Registerbereich des Diskants. Als neue Qualität manifestiert sich damit ein Zugewinn an klanglicher und artikulatorischer Klarheit.



Nb 67: IGNAZ PLEYEL: Sextett F-Dur B 261

I. Allegro (T. 136–145)

136

Vl I

Vl II

Va 1

Va 2

Vc

Kb

*p dolce*

*p dolce*

*p*

*p*

141

*p dolce*

*p dolce*

*p*

*p*

## HISTORISCHE ENTWICKLUNG

### 6. Überblick über das Repertoire bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts

So homogen das Instrumentarium ist, durch das die Streicherkompositionen zum Erklingen gebracht werden, so heterogen stellt sich sowohl die Zusammensetzung als auch die Entwicklung des Repertoires dar, das sich neben der klassischen Besetzung Streichquartett für Ensembles mit fünf und mehr Streichinstrumenten ausgebildet hat.

Streichoktett und Doppelquartett sind die größten Besetzungen, für die im Lauf des 19. Jahrhunderts ein bedeutendes Repertoire entstanden ist. Im Vergleich zu den kleineren Streicherbesetzungen wie Quartett oder Quintett ist dies allerdings relativ spät geschehen, beim Streichoktett erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts: Das 1847, also 22 Jahre nach Mendelssohns Oktett op. 20 (1825) entstandene Opus 23 des Violoncellisten Carl Schuberth steht am Anfang einer ersten Gruppe von Streichoktetten, die unmittelbar nach Mendelssohns Tod im direkten Bezug auf dessen großes Jugendwerk komponiert wurden (vgl. Übersicht in Kap 10. 1, S. 340 ff.). Die übrigen bis zu diesem Zeitpunkt nachweisbaren Kompositionen für acht (oder mehr) obligat besetzte Solostreicher haben eine doppelchörige Anlage, unter denen die vier zwischen 1823 und 1847 entstandenen Doppelquartette Louis Spohrs bis heute den prominentesten Platz einnehmen. Die ersten Werke für diese Besetzungskonstellation sind auf das Jahr 1799 datierbar und stammen von Johann Georg Albrechtsberger und Francesco Galeazzi.

Um einen ersten qualitativen wie quantitativen Eindruck von der Entwicklung des Besetzungsspektrums vom Quintett zu den größten Ensembles für Solostreicher bis zum Todesjahr Mendelssohns zu vermitteln, wird im Folgenden das Repertoire in tabellarischer Form präsentiert.<sup>1</sup>

1 Grundlage für die umfangreiche Dokumentation waren Repertoireverzeichnisse und Werkverzeichnisse einzelner Komponisten ebenso wie einzelne Nennungen in der Literatur. Die größte Materialfülle weisen nach wie vor Walter W. Cobbets schier unerschöpflicher *Cyclopedic Survey of Chamber Music* und Wilhelm Altmanns *Kammermusik-Katalog* auf, an die auch das erst unlängst erschienene vierbändige Werk *The Literature of Chamber Music* von Arthur Cohn nicht heranreicht. Daneben bieten Tilman Siebers Arbeit über *Das klassische Streichquintett* und Michael Kubes Aufsatz *Brahms' Streichsextette und ihr gattungsgeschichtlicher Kontext* in größerem Umfang zusätzliche Informationen. Bei der Auflistung der Werke für sechs und mehr Streicher wurde Vollständigkeit angestrebt, was bei den Streichquintetten aufgrund ihrer immensen Zahl kaum erreicht werden kann. So wurden hier diejenigen Werke nicht aufgenommen, für deren Datierung keinerlei Anhaltspunkte, wie etwa das Todesjahr des Komponisten, bestimmbar waren.

Da auch in den einschlägigen Lexikonartikeln der aktuellen Musikenzyklopädien (z. B. *MGG2* oder *NGroveD2*) bei der Datierung sehr häufig nicht ausreichend zwischen Entstehungszeit und Datum der Drucklegung differenziert wird, blieb es nicht nur bei wenig erforschten Komponisten problematisch, diesbezüglich zuverlässige und klar definierte Angaben zu erhalten. Alle nicht eindeutig datierbaren Werke sind in der Tabelle mit einem Asteriskus versehen. Während bei der Mehrzahl dieser Kompositionen für sechs und mehr Streicher (Spalten 1 und 2) das Datum der Drucklegung zur näheren Eingrenzung der Datierung herangezogen werden konnte, wurden bei den Quintetten angesichts der großen Zahl der recherchierten Werke teils weitreichendere Kompromisse eingegangen. So erfolgte die Einordnung in mehreren Fällen etwa auf der Basis bekannter Aufführungsdaten oder durch Bezugnahme auf datierte Werke des jeweiligen Komponisten. Waren keinerlei Informationen zu einer Komposition greifbar, wurde das Werk im Sterbejahr des Komponisten verzeichnet.

Chronologie der Kammermusikwerke für fünf und mehr Streicher bis 1847			
Jahr	8 und mehr Streicher	Sextette	Quintette
1767		J. Haydn „Echo“ Hob.II.,39*	
1768			
1769			
1770			
1771			G. Brunetti op. 1 (6 Werke) L. Boccherini op. 10 (6 Werke) L. Boccherini op. 11 (6 Werke)
1772			L. Boccherini op. 13 (6 Werke)
1773			W. A. Mozart KV 174 M. Haydn (2 Quintette) J. Schmitt (5 Quintette)* G. B. Sammartini (6 Werke)
1774			L. Boccherini op. 18 (6 Werke) L. F. Gaßmann op. 2 (6 Werke)* C. Stamitz (6 Werke)*
1775			L. Boccherini op. 20 (6 Werke) C. Stamitz* J. B. Vanhall (6 Werke)*
1776		G. Brunetti (6 Werke)* L. Boccherini op. 23 (6 Werke)	bis 1805 insgesamt: L. Boccherini 125 Quintette G. Brunetti 72 Quintette G. G. Cambini 117 Quintette
1780			J. Mysliveček op. 1 (6 Werke)*
1781			J. Mysliveček op. 2 (6 Werke)* A. Zimmermann (ca. 15 Werke)* G. G. Cambini op. 23 (2 Werke)*
1782			C. D. v. Dittersdorf (6 Werke) F. X. Sterkel
1783			I. Holzbauer*
1784			M. Haydn
1785			F. Piticchio (6 Werke)* I. Pleyel Ben 271, 272*
1786			W. Pichl (3 Werke)* I. Pleyel Ben 273* I. Pleyel Ben 276* I. Pleyel Ben 277*
1787			I. Pleyel Ben 274, 275* J. G. Albrechtsberger op. 6 (6 W.) W. A. Mozart KV 515 W. A. Mozart KV 516 A. Capuzzi (6 Werke)* J. M. Malzat (6 Werke)*

Jahr	8 und mehr Streicher	Sextette	Quintette
1788			I. Pleyel Ben 283, 284* J. G. Albrechtsberger op. 3 (6 W.) F. A. Hoffmeister (6 Werke)* F. A. Hoffmeister op. 2 (6 Werke)* F. A. Hoffmeister op. 3 (3 Werke)* F. Zanetti*
1789			I. Pleyel Ben 278, 279* I. Pleyel Ben 285* C. D. v. Dittersdorf (6 Werke) J. F. Peter (6 Werke)
1790			W. A. Mozart KV 593
1791		I. Pleyel op. 37 Ben 261*	W. A. Mozart KV 614
1792			
1793			P. Wranitzky op. 11 (3 Werke)*
1794			P. Wranitzky op. 29 (3 Werke)*
1795			J. G. Albrechtsberger op. 12 (6 W.) L. v. Beethoven op. 4
1796			J. E. Brandl op. 10 (6 Werke)
1797		J. G. Albrechtsberger op. 13 (6 Werke)	J. E. Brandl op. 11 (6 Werke) F. Krommer op. 8 (6 Werke)*
1798			J. Eybler op. 5 Nr. 1 J. G. Albrechtsberger op. 8 F. Krommer op. 11 (3 Werke)*
1799	J. G. Albrechtsberger op. 17 (3 DQ) F. Galeazzi op. 17 (3 DQ)		J. G. Distler (6 Werke)* G. A. Schneider op. 3 (3 Werke)* P. Wranitzky op. 38 (3 Werke)*
1800			J. G. Albrechtsberger op. 15 (6 W.) A. Gyrowetz op. 45
1801			L. v. Beethoven op. 29 J. Eybler op. 6 Nr. 1
1802			P. von Winter op. 6 (3 Werke)* A. Wranitzky op. 8 (3 Werke)* E. A. Förster op. 19 E. A. Förster op. 20 P. Hänsel op. 9 F. A. Poessinger (3 Werke) A. Gyrowetz op. 36*
1803			J. G. Albrechtsberger op. 22 (6 W.) J. Eybler op. 5, Nr. 2 A. Wranitzky op. 10* P. Wranitzky op. 45* F. Krommer op. 25 (6 Werke)*
1804			J. N. Hummel op. 13* P. Hänsel op. 13
1805			W. G. Fischer op. 7*

Jahr	8 und mehr Streicher	Sextette	Quintette
1806			E. A. Förster op. 19 G. Onslow 3 Quintette op. 1*
1807		A. Wranitzky (6 Werke)*	J. Eybler op. 5, Nr. 3–5* P. Hänsel op. 15
1808		Bearb. v. W. A. Mozart KV 364	
1809		J. Eybler*	F. Krommer op. 88 (3 Werke)*
1810		M. G. Fischer Bearb. d. <i>Pastorale</i>	
1811		J. N. Eggert	F. Schubert D 8
1812			
1813			L. Spohr op. 33 Nr. 2
1814			L. Spohr op. 33 Nr. 1 P. Hänsel op. 28
1815		C. Henning*	
1816			
1817			F. Krommer opp. 70, 80* L. v. Beethoven op. 104 L. v. Beethoven op. 137
1818			
1819			
1820		N.-J. Hüllmandel*	
1821	A. Romberg (unvollendet, DQ)		A. Romberg opp. 23, 58*
1822			G. Onslow 3 Qui opp. 17–19 F. Krommer op. 100 (3 Werke)*
1823	L. Spohr op. 65 (DQ)		E. A. Förster 3 Qui opp. 19, 20, 26* F. Fiorillo op. 12 (3 Werke)* F. A. Radicati op. 17*
1824			F. Ries opp. 37, 68, 167* F. Danzi op. 66 (3 Werke)*
1825	F. Mendelssohn op. 20 (Oktett)		G. Onslow 3 Qui opp. 23–25 F. Fesca 4 Qui opp. 8, 9, 15, 20* F. Ries op. 171* F. Krommer opp. 106, 107 (6 W.)*
1826	L. Pape (verschollen, DQ)*		F. Mendelssohn op. 18 L. Spohr op. 69 J. E. Brandl op. 60
1827	L. Spohr op. 77 (DQ)		
1828		M.-F. Blasius*	F. Schubert D 956 G. Onslow
1829		J. Mayseder op. 50	F. Weiss* M. G. Fischer* G. Onslow 3 Qui opp. 33–35 G. Onslow op. 37

Jahr	8 und mehr Streicher	Sextette	Quintette
1830		J. Mayseder op. 51	F. Krommer 7 Quintette* F. Ries op. 183* F. Weiss* G. Onslow 2 Qui opp. 38, 39
1831			P. Hänsel 4 Qui opp. 9, 13, 15, 28* F. Wollauck* G. Onslow op. 40
1832			K. G. Reißiger op. 90*
1833	L. Spohr op. 87 (DQ)		G. Onslow Qui opp. 43–45
1834			L. Spohr op. 91
1835	F. X. Gebel op. 28* (Doppelquintett)	N. Schaffner op. 48*	F. X. Gebel 8 Qui opp. 20–27* A. J. Reicha op. 92* A. Thomas op. 7* G. Onslow op. 51
1836		F. Ries WoO 63	I. F. Dobrzyński op. 20* G. Onslow op. 57
1837		J. Mayseder op. 55	L. Cherubini N. W. Gade G. Onslow op. 58 I. F. Dobrzyński op. 38*
1838			V. Lachner op. 8* L. Spohr op. 106
1839			G. Onslow op. 59
1840			W. Veit opp. 1, 2, 4* G. Onslow op. 61
1841		I. F. Dobrzyński op. 39	I. F. Dobrzyński op. 40* J. Novakowski op. 17* B. Romberg op. 10* N. Schaffner 15 Qui opp. 29–43*
1842		L. Arditi*	H. A. Hoffmann*
1843			W. Veit op. 20*
1844		M. Mosonyi	C. Urhan (4 Quintette)*
1845	J. B. van Bree* (für 4 Streichquartette)	F. Giorgetti op. 25	F. Mendelssohn op. 87 L. Spohr op. 129 N. W. Gade op. 8 G. Onslow op. 67 N. H. Reber op. 1 N. P. Zamboni*
1846			C. Schuberth op. 15 F. David (24 Quintettsätze) G. Onslow op. 68
1847	L. Spohr op. 136 (DQ) C. Schuberth op. 23 (Oktett)		C. Schuberth op. 19* H. Hirschbach* C. de Castelbarco (13 Quintette)*

Mit \* bezeichnete Werke sind spätestens im angegebenen Jahr entstanden; die Abkürzung DQ steht für die Besetzungsgröße Doppelquartett.

Auf den ersten Blick fallen zum einen die extrem auseinanderklaffenden quantitativen Verhältnisse zwischen den Besetzungsgrößen auf, zum anderen Parallelen bezüglich der Entstehungsgeschichte der Quintett- und Sextettrepertoires. Etwa 25 Jahre bevor Galeazzi und Albrechtsberger bzw. 50 Jahre bevor Spohr und Mendelssohn ihre „Pionierwerke“ für acht obligate Streicher schufen, entstanden Mitte der 1770er Jahre die ersten Kompositionen für Streichsextett in unmittelbarer zeitlicher Nähe zu den Anfängen der Repertoireentwicklung des Streichquartetts und Streichquintetts.

Besetzungsübergreifend spielte Luigi Boccherini (1743–1805) dabei die zentrale Rolle. Boccherini war schon in den 1760er-Jahren zusammen mit Joseph Haydn in einer Art „doppeltem Schöpfungsakt“<sup>2</sup> maßgeblich an der Entstehung der Gattung Streichquartett beteiligt. Ab 1771 schuf er zeitgleich mit dem ebenfalls in Madrid wirkenden Gaetano Brunetti (1744–1798) auch die ersten Streichquintett-Zyklen, gefolgt von der Serie der sechs Sextette op. 23 im Jahr 1776.

Dass Boccherinis Quintette ab 1774 zumeist bereits nach kurzer Frist vornehmlich in Paris verlegt wurden, war eine wesentliche Voraussetzung für ihre weite Verbreitung<sup>3</sup> und den modellbildenden Charakter, den Boccherinis Kompositionen auf das Repertoire ausübten: Seine 125 Streichquintette stehen für die sog. „italienische Besetzung“ mit zwei Violoncelli,<sup>4</sup> der u. a. auch Cambini in seinen 117 nachgewiesenen Quintetten folgte.<sup>5</sup> Brunetti bevorzugte dagegen – mit Ausnahme der frühesten Serie op. 1 aus dem Jahr 1771, die der „italienischen Besetzung“ der zeitgleich entstandenen ersten Quintette Boccherinis entspricht – die zweite repertoireprägende Besetzungsvariante mit zwei Bratschen und einem Violoncello, für die auch W. A. Mozart zwischen 1773 und 1791 seine fünf Maßstäbe setzenden Quintette komponierte.<sup>6</sup> In die Rezeptionsgeschichte ging dieses Ensemble bekanntlich als „österreichische Besetzung“ ein.<sup>7</sup>

Unmittelbar anschließend an die ersten Quintette Boccherinis, Brunettis und Mozarts hat sich ein mächtiges Korpus an Quintettkompositionen ausgebildet, in denen eine große Vielfalt an Ensemblevarianten zu finden ist.<sup>8</sup> Dominierend blieben allerdings bis ins 19. Jahrhundert die beiden genannten Besetzungen, die auch für kompositionsgeschichtlich unterscheidbare Entwicklungszweige stehen.<sup>9</sup> In der Summe sind die meisten Werke für die im Timbre „heller“, dem Streichquartett klanglich am nächsten stehende Besetzung mit 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncello komponiert worden.

Wie im benachbarten Streichquartettrepertoire wurde in den ersten vier Jahrzehnten ein Großteil der Quintette im Rahmen von Serien mit zumeist sechs Werken publiziert (vgl. in der tabellarischen Übersicht z. B. L. Boccherini, G. Brunetti, G. G. Cambini, L. F. Gaßmann, J. Myslive-

2 Vgl. Ludwig Finscher, Art. *Streichquartett*, in: *MGG2S*, Bd. 8, Sp. 1931.

3 Vgl. Tilman Sieber, *Das klassische Streichquintett*, S. 105 f.

4 Nur zwölf der 125 Quintette sind für die abweichende Besetzung mit zwei Bratschen komponiert.

5 Vgl. Tilman Sieber, *Das klassische Streichquintett*, S. 17 u. 72.

6 Die Quintettbearbeitung KV 406 der Serenade KV 388 und die Quintettfragmente Mozarts wurden in die Übersicht nicht mit aufgenommen.

7 Vgl. Cliff Eisen, *Mozart and the Viennese String Quintet*, S. 131 f.

8 Die Besetzungsangaben zu einer größeren Auswahl an Quintetten findet sich im Werkverzeichnis zu Tilman Siebers Untersuchung *Das klassische Streichquintett*, S. 14–24. Neben den erwähnten sind die wichtigsten Typen: (3 Vl, Va, Vc), (Vl, 2 Va, 2 Vc), (3 Vl, Vc, Kb); vgl. hierzu auch: Katrin Bartels, *Das Streichquintett im 19. Jahrhundert*, S. 12.

9 Vgl. Tilman Sieber, *Das klassische Streichquintett*, S. 109 f.

ček, J. G. Albrechtsberger, F. A. Hoffmeister, P. u. A. Wranitzky, J. E. Brandl oder F. Krommer). Darüber hinaus manifestierte sich bei mehreren Komponisten wie I. Pleyel, L. Spohr und besonders G. Onslow die besondere Vorliebe für das Streichquintett in einer größeren Zahl von Einzelkompositionen.

Anders stellt sich die Situation schon rein quantitativ in den größeren Streicherbesetzungen bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts dar: Den über 700 in der Tabelle für die Jahre 1771–1847 aufgelisteten Streichquintetten stehen nur knapp 60 umfangreicher besetzte Kompositionen gegenüber, etwa vierzig von ihnen sind Sextette. Zwar finden sich auch hier zunächst Werkserien (G. Brunetti, L. Boccherini, J. G. Albrechtsberger, A. Wranitzky), doch scheinen die Kompositionen auf den ersten Blick vor allem als Einzelwerke über die Jahrzehnte verstreut und zusammenhanglos entstanden zu sein: Die Werkserien Boccherinis und Brunettis von 1776 fanden keine unmittelbare Nachfolge. Mit Pleyels Sextett op. 37 (1791) ist nach eineinhalb Jahrzehnten erstmals wieder eine Komposition für die Besetzung dokumentiert.

Der überschaubare Werkbestand an Streichsextetten, der sich in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts erst langsam entwickelte, lässt sich in zwei Kategorien einteilen. Zum einen nach systematischen Gesichtspunkten der Besetzung, zum anderen entsprechend historisch-biographischen Zusammenhängen, die im Repertoire aufzuspüren sind. Bereits die ersten drei Exponenten des Sextettrepertoires am Ende des 18. Jahrhunderts geben ein Bild davon, wie vielfältig die gesteigerten Möglichkeiten großer Besetzungen genutzt wurden, ein Streicherensemble zusammenzustellen: Während Boccherini für seinen Sextettzyklus die Konstellation mit drei gleichstark besetzten Instrumentenpaaren wählte, verlagerte Brunetti den klanglichen Schwerpunkt mit drei Violinen und einer Bratsche ein Stück weit in das Diskantregister. Pleyel weitete dagegen bei stimmpaariger Besetzung der Violinen und Bratschen das Registerspektrum erstmals in der Tiefe durch die Hinzunahme eines Kontrabasses aus.

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts kamen weitere Varianten hinzu, in denen das Klangspektrum durch besondere Betonung einzelner Registerbereiche jeweils ein individuelles Timbre erhielt. Wie sich das betrachtete Sextettrepertoire quantitativ auf die einzelnen Besetzungsvarianten verteilt geht aus nachfolgender Übersicht hervor (S. 104), die nach dem Schwerpunkt des Timbres von „hoch“ bis „tief“ und in den einzelnen Gruppen chronologisch sortiert ist.

Die Aufstellung zeigt eine heterogene Zusammensetzung, die von einer Standardisierung des „Sextettensembles“ noch weit entfernt ist. Doch ist eine deutliche Tendenz ablesbar: Im Gegensatz zum Streichquintettrepertoire, in dem die ungeradzahlige Besetzung zur Ausprägung zweier Standardensembles („italienisch“ bzw. „österreichisch“) führte, liegt der Fokus in den meisten Sextetten auf einer paarigen Besetzung der drei Registerbereiche Diskant, Alt und Bass. Allerdings manifestiert sich diese Ensembledisposition in zwei klanglich differierenden Varianten, je nachdem, ob die Bassgruppe durch zwei Violoncelli oder ein Violoncello und einen Kontrabass repräsentiert wird. Wie aus der Aufstellung hervorgeht, gehörte der Kontrabass in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu den gängigen Instrumenten, mit denen Komponisten eine Komposition für Streichsextett ausstatteten. Er findet bei etwa der Hälfte der in der Übersicht aufgeführten Werke Verwendung.

Nimmt man die zentrale Gattung Streichquartett mit ihrem hellen und durchsichtigen Timbre als Referenz für ein kammermusikalisches Klangideal, so zeigen die aufgelisteten Ensembles eine deutliche Abweichung. Weit mehr noch als bei den beiden Standardbesetzungen des Streich-



### Besetzungsvarianten im Sextettrepertoire bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts

2VI, 3Va, Vc	C. W. Henning: <i>Sestetto</i> F-Dur
3VI, Va, 2Vc	G. Brunetti: 6 <i>Sestetti</i> (D, A, Es, C, G, c)
2VI, 2Va, 2Vc	L. Boccherini: 6 <i>Sestetti</i> op. 23 A. Wranitzky: 6 <i>Sextette</i> (B, G, D, Es, F, C) M. G. Fischer: <i>Sinfonie Pastorale</i> (Bearb. von Beethovens op. 68) N.-J. Hüllmandel: <i>Sextett</i> c-Moll M. Mosonyi: <i>Sextett</i> c-Moll L. Spohr: <i>Sextett</i> C-Dur op. 140
2VI, 2Va, 2Vc/(Vc, Kb)	W. A. Mozart: <i>Grande Sestetto concertante</i> (Bearb. v. KV 364) F. Ries: <i>Grand Sextuor</i> a-Moll WoO 63
2VI, 2Va, Vc, Kb	I. Pleyel: <i>Sestetto</i> op. 37 J. G. Albrechtsberger: 6 <i>Sextuors</i> op. 13 J. N. Eggert: <i>Sextette</i> f-Moll M.-F. Blasius: <i>Sextuor</i> J. Mayseder: <i>Premier Grand Quintetto</i> (Kb ad lib.) op. 50 J. Mayseder: 2. <i>Quintett oder Sextett</i> (Kb ad lib.) op. 51 N. Schaffner: <i>Sextett</i> op. 48 J. Mayseder: <i>Troisième Grand Quintetto</i> (Kb ad lib.) op. 55 L. Arditi: <i>Sestetto di bravura</i> B-Dur F. Giorgetti: <i>Sestetto</i> op. 25
2VI, Va, 2Vc, Kb	I. F. Dobrzyński: <i>Sextuor</i> op. 39
VI, 3Va, Vc, Kb	J. Eybler: <i>Sextetto</i> D-Dur (Va conc., VI, 2Va, Vc, Kb)

quintetts mit zwei Bratschen bzw. zwei Violoncelli findet im Sextettrepertoire eine Verschiebung des Registerschwerpunktes in den mittleren Bereich und in den Bass statt. Die Besetzung eines Kontrabasses bedeutet die Integration eines dezidiert orchestralen Klangelements. Eine dem Streichquartett in der Klangbalance ähnliche Besetzung, wie sie in Brunettis Sextetten mit 3 Violinen, Viola und 2 Violoncelli noch annähernd angelegt ist, findet sich im nachfolgenden Repertoire nicht mehr.

Die heterogene Zusammensetzung des frühen Sextettrepertoires gründet auch in unterschiedlichen Voraussetzungen der Entstehung. Der überwiegende Teil wurde von vornherein als Sextett konzipiert und ist somit als originärer Beitrag für die jeweilige Instrumentenkonstellation anzusehen. Wie man meist schon am Titel ablesen kann, gehören dazu in chronologischer Reihenfolge die Zyklen von G. Brunetti (bis 1776), L. Boccherini (1776) und A. Wranitzky (bis 1807) sowie die Sextette von I. Pleyel (1791), J. G. Albrechtsberger (1808), J. N. Eggert (1811), C. W. Henning (bis 1816), N.-J. Hüllmandel (ca. 1820), M.-F. Blasius (bis 1828), N. Schaffner (bis 1835), F. Ries (1836), L. Arditi (bis 1842), I. F. Dobrzyński (1841), M. Mosonyi (1844), F. Giorgetti (1845) und L. Spohr (1848).

Kammermusikwerke, bei denen die klangvollere große Sextettbesetzung von vornherein mitgedacht war, sind die drei Quintette von Joseph Mayseder, die vom Komponisten jeweils mit einem Kontrabass *ad libitum* ausgestattet wurden. Im Partiturdruk des zweiten Quintetts wird auch entsprechend die alternative Werkbezeichnung „Quintett oder Sextett“ angegeben. Bei Joseph Eyblers *Sextetto* mit konzertierender Viola handelt es sich um eine eigene Bearbeitung

seines Viola d'amore-Quintetts D-Dur (HV 185)<sup>10</sup>, in der die Viola d'amore durch zwei Bratschen substituiert wird.

In zwei Fällen liegen Bearbeitungen von Werken aus einem anderen Gattungszusammenhang vor: Michael Gotthard Fischers Sextettversion von Beethovens *Pastorale* (1810) und die anonyme Bearbeitung von Mozarts *Sinfonia concertante* für Violine und Viola KV 364 (ca. 1808). Die beiden Kompositionen in diesem Kontext zu thematisieren scheint schon deshalb legitim, weil sie auf den Titelblättern ausdrücklich als „Sextette“ firmieren.<sup>11</sup>

Im vergleichsweise schmalen Werkbestand, der bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts für mehr als sechs solistisch besetzte Streicher komponiert wurde, finden sich nur Ensembles mit gerader Besetzungszahl. Besetzungsgrößen wie Septett oder Nonett, für die es in dem Zeitraum ein umfangreiches Repertoire in gemischten Ensembleszusammenstellungen (z. B. Bläser/Streicher) gibt, sind als reine Streicherwerke nicht bekannt. Dieses Phänomen wird verständlich, wenn man die Besetzungsstruktur des Repertoires „oberhalb“ des Streichsextetts näher betrachtet. Wie bereits erwähnt, weisen mit Ausnahme von Mendelssohns Oktett alle Kompositionen für mehr als sechs Streicher, die vor 1847 – dem Todesjahr Mendelssohns – entstanden sind, eine mehrchörige Anlage auf. Somit existierte bis zu diesem Zeitpunkt im engeren Sinne auch kein Repertoire für größere Besetzungen, in denen das Ensemble als ungeteilte Einheit begriffen wird: Das Sextett bildete als geschlossenen behandeltes Ensemble bis zur Mitte des 19. Jahrhundert die Obergrenze für solistisch besetzte Kammermusikwerke für Streicher, die nur von Mendelssohn im Jahr 1825 auf singuläre Weise überschritten wurde.

Die mehrchörigen Werke nehmen in diesem Kontext einen Sonderstatus ein, da ihre Konzeption nicht von vorne herein auf die durchgehende Präsentation und Legitimation eines „vieltimmigen“ Satzes ausgerichtet ist. Vielmehr steht das Profil eines zusammengesetzten Ensembles im Vordergrund, dessen einzelne Elemente teils individuell hervortreten, teils aber durchaus auch zu einem größeren Ganzen zusammengefügt werden können. Ihre grundsätzlich symmetrische Zusammensetzung erklärt die „geraden“ Besetzungszahlen der aufgelisteten Werke für acht, zehn und sechzehn Streicher: Bei Francesco Galeazzi (1799), Johann G. Albrechtsberger (1799), Andreas Romberg (1821), Louis Spohr (ab 1823) und Louis Pape (ca. 1826) bildete die klassische Streichquartettbesetzung die Grundlage für Doppelquartette, in denen prinzipiell die Registerbalance des Streichquartetts reproduziert wird. Innerhalb von fünf Jahrzehnten wurden von den genannten Komponisten insgesamt zwölf Doppelquartette geschaffen. Dabei wurde die ungewöhnliche Ensemblestruktur von Galeazzi, Albrechtsberger und Romberg unabhängig voneinander entwickelt. Wie im Kapitel zu den Doppelquartetten noch näher erläutert wird, sind nur zwischen Romberg, Spohr und Pape Beziehungen nachweisbar. Daneben findet sich als Kuriosum ein Allegrosatz, in dem der niederländische Komponist Johannes Bernardus van Bree vier Streichquartette zu einem vierchörigen Ensemble kombinierte.

10 Vgl. Hildegard Herrmann, *Thematisches Verzeichnis der Werke von Joseph Eybler*, S. 224 u. 229.

11 Die Bearbeitung der konzertanten Sinfonie wird als *Grand Sestetto concertante* und Fischers Übertragung als *Sinfonie Pastorale de Louis van Beethoven arrangée en Sestetto* betitelt. Darüber hinaus wird letztere in einem zeitgenössischen Musikalienkatalog neben den Sextetten Albrechtsbergers, Pleyels und Hennings als vierte Komposition unter den „Sestetti“ für Streicher angeführt (vgl. *Verzeichnis von Musikalien der vorzüglichsten ältern und neuern Werke, welche in der Musik- und Instrumenten-Handlung bey Falter und Sohn in München [...] zu haben sind*, ca. 1820, S. 3).

Eine weitere Variante mit deutlicher Betonung des Bassregisters bildet das Doppelquintett op. 28 von Franz Xaver Gebel (bis 1835), in dem sich zwei Ensembles mit je zwei Violinen, einer Viola und zwei Violoncelli gegenüberstehen. Es ist das größtbesetzte mehrsätziges Werk im Repertoire und sollte einzig in seiner Art bleiben.

## 7. Entwicklungsstränge im Sextettrepertoire bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts

### 7. 1 Anfänge im 18. Jahrhundert: Die konzertanten Sextette Boccherinis, Brunettis und Pleyels

Verbindendes Element der frühesten Beiträge zum Sextettrepertoire von Boccherini und Brunetti ist zum einen der biographische Kontext, in dem sie in großer zeitlicher und räumlicher Nähe entstanden sind. Darüber hinaus eint die Sextette Boccherinis, Brunettis und Pleyels die gemeinsame Kompositionsweise im konzertanten Stil. Einen unmittelbaren Hinweis darauf geben bereits die Titel der Ausgaben von Boccherinis Sextettserie und Pleyels Sextett, die bei dem Pariser Verleger Sieber in den Druck gingen: Boccherinis Sextette werden in der ca. 1780 herausgekommenen Erstausgabe als *Six Sestetti Concertanti* bezeichnet<sup>1</sup>, Pleyels Sextett im Jahr des Erstdruckes 1791 als *Sestetto Concertants* [sic].<sup>2</sup> Auch Brunettis Sextette sind in Paris, dem damaligen Zentrum des europäischen Musikverlagswesens gedruckt worden (Venier 1776), allerdings ohne einen charakterisierenden Titelnachsatz erhalten zu haben.

Mit der internationalen Verbreitung der frühesten Streichsextette durch renommierte Pariser Verleger wären die äußeren Voraussetzungen für einen breit gefächerten Impuls zu einer kompositorischen Rezeption ähnlich günstig gewesen wie wenige Jahre zuvor bei den ersten Streichquintetten (ab 1774). Im Gegensatz zu der kleineren Streicherbesetzung wurde dieser Impuls von den Zeitgenossen allerdings nicht aufgenommen. Dass die neuartige Besetzung aber schon früh ihren Weg auf europäische Konzertpodien fand, ist beispielsweise durch Konzerte des Gewandhauses zu Leipzig belegt, bei denen für die Saison 1782/83 drei Aufführungen und für die Saison 1783/84 eine Aufführung von Sextetten Boccherinis dokumentiert sind.<sup>3</sup> Pleyels Sextett fand allein in den ersten drei Jahren nach der Erstausgabe in sechs Drucken eine internationale Vermarktung.<sup>4</sup>

Seit seinem Parisbesuch im Jahr 1767 war die französische Metropole für Boccherini zum wichtigsten Verlagsort geworden, beginnend mit der Publikation der ersten sechs Streichtrios op. 1

1 Vgl. Yves Gérard, *Catalogue of Works of Boccherini*, S. 504; eine Abbildung des Titelblattes ist in der von Aldo Pais herausgegebenen Neuedition der Sextette (Padua: Zanibon 1988) wiedergegeben (s. S. 2).

2 Vgl. Rita Benton, *Ignace Pleyel. A Thematic Catalogue of his Compositions*, Nr. 2207, S. 81.

3 Alfred Dörrfel, *Festschrift zur hundertjährigen Jubelfeier der Einweihung des Concertsaales im Gewandhaus zu Leipzig. Statistik der Concerte im Saale des Gewandhauses zu Leipzig*; als genaue Aufführungsdaten werden hier unter „Boccherini, Luigi: Sextett mit zwei Violinen, zwei Bratschen und zwey Violoncelle“ angeführt: 24. Okt., 28. Nov. und 19. Dez. 1782 sowie 12. Okt. 1783. Angesichts der schnellen Folge von Aufführungen im Jahr 1782 ist davon auszugehen, dass verschiedene Sextette Boccherinis zur Aufführung kamen. Wie verbreitet Brunettis Sextette waren, wird z. B. durch die Tatsache dokumentiert, dass ein Exemplar des Stimmendrucks in die Sammlung der Familie Ludgren-Grevesmühl eingegangen ist (heute in der Statens Musikbibliothek, Stockholm), die vorrangig Drucke und Manuskripte von Instrumentalmusik für Streicher aus dem 18. und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts enthält (vgl. Gertraut Haberkamp, Art. *Musikbibliotheken und Archive*, in: *MGG2S*, Bd. 6, Sp. 1128 f.).

4 Rita Benton verzeichnet im thematischen Katalog der Kompositionen Pleyels allein in den Jahren 1791–1793 sechs Ausgaben: 1791: Paris (Sieber), Offenbach (André), Wien (Hoffmeister), Mainz (Schott); 1792: Amsterdam (Grand Magazin de Musique), 1793: Paris (Imbault), vgl.: *Ignace Pleyel. A Thematic Catalogue of his Compositions*, S. 81.

(bei Bailleux als op. 2) und der ersten Quartettserie op. 2 (bei Venier als op. 1). Von Paris ging in den folgenden Jahrzehnten eine kaum überschaubare Zahl an Quartettpublikationen aus, die nur zu einem geringen Teil von ortsansässigen Komponisten stammen<sup>5</sup> und überwiegend als *Quatuor concertant* betitelt sind.<sup>6</sup> Auch wenn die Bezeichnung in den ersten, ab 1769 nachweisbaren Drucken noch nicht einheitlich für ein klar profiliertes Satzbild steht, so wird im schnell wachsenden Repertoire nach 1770 mit dem Adjektiv *concertant* immer deutlicher eine bestimmte Setzweise charakterisiert,<sup>7</sup> in der mehrere oder alle Stimmen des Ensembles im sukzessiven Wechsel als selbstständig geführte Soloinstrumente hervortreten und dabei von den jeweils verbleibenden Stimmen begleitet werden. Die entsprechenden Passagen werden in den Stimmen häufig als „Solo“ (bei Stimmpaaren als „Soli“) oder mit „dolce“ gekennzeichnet.<sup>8</sup>

In diesem Sinne nennt Heinrich Christoph Koch in seinem *Musikalischen Lexikon* aus dem Jahr 1802 diejenigen Stimmen eines Tonstücks „concertierend“, „welche die Melodie mit der vorhandenen Hauptstimme abwechselnd vortragen, oder sich zwischen den Sätzen der Hauptstimme mit Solosätzen hören lassen, um gleichsam unter sich selbst, oder mit der Hauptstimme, zu wettstreiten, als woher sie auch ihren Namen, nemlich von ‚concertare‘, erhalten haben.“<sup>9</sup> Die Unterscheidung zwischen Haupt- und Nebenstimmen bezieht sich auf die nachfolgenden exemplarischen Ausführungen zur konzertanten Sinfonie und spielt in kammermusikalischen Besetzungen keine Rolle, wie etwa aus dem bereits zitierten Artikel zum *Quatuor* hervorgeht, demzufolge dieses aus „vier concertierenden Hauptstimmen“ besteht.<sup>10</sup> Leichte Einschränkungen macht Koch im Artikel *Sextett*, das er als „Tonstück für sechs obligate Instrumente, oder gewöhnlicher für fünf concertierende Instrumente und mit einer begleitenden Grundstimme“<sup>11</sup> bezeichnet.

Mit dem Begriff *concertant* ist im 18. Jahrhundert nicht zugleich ein virtuoser Anspruch an die hervortretenden Stimmen verbunden. So heißt es etwa in der Ankündigung einer konzertanten Quartettserie von Carl Stamitz aus dem Jahr 1774: „Zwey Quartett sind vor alle 4 Instrumente concertierend, und es werden hier und da kleine Solo vorkommen, die auch Liebhaber, wenn sie nur eine mäßige Stärke auf ihrem Instrumente besitzen, werden spielen können.“<sup>12</sup>

Neben dem außerordentlich umfangreichen Repertoire an *Quatuors concertants* findet sich der Terminus vor der Edition von Boccherinis Sextetten als *Six Sestetti Concertanti* im Jahr 1780 auch im größeren Umfang in Drucken und Manuskripten von Streichquintetten.<sup>13</sup> Entsprechend wird bereits die früheste Quintettserie Boccherinis (op. 10, 1771) im Pariser Erstdruck bei Venier im Jahr 1774 als *Sei quintetti per due violini, alto et due violoncelli concertanti* veröffentlicht. Diesen Titel tragen auch die bei Venier herausgekommenen Ausgaben der folgenden vier Quintett-

5 Vgl. Philippe Oboussier, *The French String Quartet, 1770–1800*, S. 74, u. Friedhelm Krummacher, *Das Streichquartett*, Bd. 1, S. 191 ff.

6 Vgl. Ludwig Finscher, Art. *Streichquartett*, in: *MGG2S*, Bd. 8, Sp. 1941 f.

7 Vgl. Dieter L. Trimpert, *Die Quatuors concertants von Giuseppe Cambini*, S. 193 f.

8 Vgl. Tilman Sieber, *Das klassische Streichquintett*, Anm. 72, S. 127.

9 Art. *Concertierend*, in: *Musikalisches Lexikon*, Sp. 355 f.

10 Ebda., Sp. 1209.

11 Ebda., Sp. 1371.

12 Christian F. D. Schubart, *Deutsche Chronik*, 20. Juni 1774, 24. Stück, S. 191 f., zitiert nach Dieter L. Trimpert, *Die Quatuors concertants von Giuseppe Cambini*, S. 174.

13 Vgl. Tilman Sieber, *Das klassische Streichquintett*, S. 66.

serien (opp. 11, 13, 18 und 20), die vor den Sextetten entstanden sind.<sup>14</sup> Im Gegensatz zu den Sextetten sind die frühen Beiträge Brunettis zum Quintettrepertoire ungedruckt geblieben. Von den 66 nachweisbaren Quintetten sind die meisten dreisätzig und klein dimensioniert. Ein Teil ist umfangreicher in vier Sätzen angelegt und wird nach Ellen I. Amsterdams Beschreibung in den Handschriften als *quintetto concertante* bezeichnet.<sup>15</sup>

Im großen Umfang hat Ignaz Pleyel vor der Veröffentlichung seines *Sestetto Concertants* [sic] im Jahr 1791 Kompositionen geschaffen, die in den Drucken als konzertante Werke qualifiziert wurden. Mit Ausnahme von drei Werken<sup>16</sup> zählen dazu alle bis 1791 entstandenen Streichquartette (beginnend mit dem Druck der ersten Serie Ben 301–306 bei Boyer in Paris 1784) und ab 1786 der größte Teil der Streichquintette.<sup>17</sup>

### 7. 1. 1 Die frühesten Sextettserien Brunettis und Boccherinis

Da in der Entstehungsgeschichte der ersten Sextette Brunettis und Boccherinis signifikante Zusammenhänge aufscheinen, sollen die Werkserien der beiden Komponisten im Folgenden einander gegenübergestellt werden.

Neben den beschriebenen Unterschieden in der Zusammenstellung der Sextettensembles weichen die Serien Brunettis und Boccherinis in einem weiteren wesentlichen Punkt voneinander ab, der die Disposition der Satzfolge betrifft: Brunettis Sextette<sup>18</sup> sind dreisätzig, Boccherinis Sextette dagegen viersätzig angelegt.<sup>19</sup>

Brunetti schuf die Streichsextette als eine seiner frühen Werkgruppen in einer Phase, in der er seinen Kammernmusik-Zyklen unterschiedliche Satzdispositionen zu Grunde legte. So sind etwa von den beiden den Sextetten unmittelbar vorangehenden Quartettserien aus dem Jahr 1774 – gleichzeitig Brunettis ersten Beiträgen zu der Gattung – das Opus 2 nach Wiener Muster viersätzig mit einem Menuett als zweitem Satz und das Opus 3 zweisätzig mit zweiteiligen Eröffnungssätzen konzipiert, was auf französische Vorbilder verweist.<sup>20</sup> Dreisätzige Anlagen finden sich in den später entstandenen Quintettserien opp. 4, 6 und 10 wieder, die im Gegensatz zu

14 Vgl. Yves Gérard, *Catalogue of Works of Boccherini*, S. 287 ff.

15 Vgl. *The String Quintets of Luigi Boccherini*, S. 110; Tilman Sieber führt in seinem Quintettverzeichnis Brunettis Quintettserie op. 7 mit dem Zusatz „Concertante“ auf (*Das klassische Streichquintett*, S. 17).

16 Es handelt sich um die drei Quartette Ben 343–345 (1788), die als *Composés très faciles* veröffentlicht wurden (vgl. Rita Benton, *Ignace Pleyel. A Thematic Catalogue of his Compositions*, Nr. 3387, S. 137).

17 Die Bezeichnungen *Quintetti Concertante* bzw. *Quintetti Concertans* erscheinen in Drucken der Quintettserien Ben 271–273, Ben 274–276 und Ben 277–279 (vgl. ebda., S. 83 ff.).

18 Brunettis Sextette wurden erstmals im Jahr 2005 von Germán Labrador López de Azcona mit präzisen Angaben zu den einzelnen Satzfolgen verzeichnet (vgl. *Gaetano Brunetti [1744–1798]. Catálogo crítico, temático y cronológico*, S. 245–248). Bis dahin gingen die Informationen zu der Werkserie in der einschlägigen Literatur über eine summarische Nennung nicht hinaus. Ein erster Ansatz zu einer detaillierteren Katalogisierung von Brunettis Werk wurde von Alice Bunzl Belgray in ihrer Dissertation *Gaetano Brunetti: An Exploratory Bio-bibliographical Study* (University of Michigan, 1970) unternommen. Der dort abgedruckte thematische Katalog beschränkt sich allerdings ausschließlich auf Brunettis Violinsonaten (vgl. S. 125–206).

19 Vgl. hierzu die detaillierten Angaben zu den Satzfolgen der Sextette Brunettis und Boccherinis im Katalogteil der vorliegenden Arbeit.

20 Vgl. hierzu Klaus Fischer, *Die Streichquartette Gaetano Brunettis (1744–1798)*, S. 351 ff.



den Sextetten allerdings von langsamen Sätzen eingeleitet werden und als Mittelsatz ein Menuett aufweisen.<sup>21</sup>

Boccherini folgte dagegen in seiner Sextettserie einem viersätzigen Modell mit Menuett, das mit einer Ausnahme (Sextett f-Moll G 457) jeweils an dritter Stelle steht. In seinem eigenhändigen Werkverzeichnis<sup>22</sup> unterschied Boccherini klar zwischen zwei Werkserientypen: den *opera piccola* (6 Werke zu je 2 Sätzen) und den *opera grande*<sup>23</sup> (6 Werke zu je 3–4 Sätzen), denen die Sextette zugeordnet sind.

Jedem der Sextette verlieh Boccherini individuell zusammengestellte Satzfolgen, die sich innerhalb der Serie nicht wiederholen. Die Vielfalt der Satzkombinationen ist bei Brunetti nochmals gesteigert: Drei schnelle Kopfsätze stehen neben dreien in einem getragenen Dreiermetrum (Nr. 2, 3 und 5). Daher finden sich nur zum Teil langsame Mittelsätze. Im zweiten und fünften Sextett fungieren Menuette als Finalsätze.

In den Boccherini-Werkverzeichnissen erscheint bis heute ein weiteres Sextett in D-Dur als Einzelwerk, das in Yves Gérard's *Thematic, Bibliographical, and Critical Catalogue of the Works of Luigi Boccherini* als „möglicherweise falsche“ Zuschreibung die Werknummer G 460 erhalten hatte<sup>24</sup> und so auch in die neueste Literatur eingegangen ist.<sup>25</sup> Tatsächlich liegt bei dem dreisätzigen Sextett „G 460“ für drei Violinen, Viola und zwei Violoncelli kein weiterer Beitrag Boccherinis aus der Frühgeschichte der großen Streicherbesetzung vor. Ein Vergleich mit den beiden Sextettzyklen Brunettis und Boccherinis zeigt vielmehr, dass das Werk identisch mit dem ersten Sextett aus Brunettis Werkserie ist. Dass eine entsprechende Zuschreibung bislang noch nicht erfolgt ist, mag daran liegen, dass noch keine eingehende Studie zu Brunettis Werk vorliegt<sup>26</sup> und Brunettis Beitrag zur Geschichte des Streichsextetts in der Literatur bislang fast völlig ausgeklammert wurde.<sup>27</sup>

21 Vgl. Tilman Sieber, *Das klassische Streichquintett*, S. 70.

22 Vgl. Yves Gérard, *Thematic Biographical and Critical Catalogue of the Works of Luigi Boccherini*, S. 683.

23 Gérard hat die beiden Kategorien in sein Boccherini-Werkverzeichnis übernommen.

24 Als Quelle führt Gérard eine handschriftliche Kopie des Werkes an, die im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien verwahrt wird und den Titel trägt: „Sestetto I° a 3 violini, viola obligato con 2 violoncelli obbligati del Signor Luigi Boccherini“ (S. 509 f.).

25 In den beiden von Christian Speck aktualisierten Verzeichnissen der Werke Boccherinis für die im Jahre 2000 bzw. 2001 erschienenen Neuauflagen der *MGG* (Personenteil, Bd. 3, Sp. 157) und *NGroveD* (Bd. 3, S. 761) wird das Werk mit der Nummer G 460 als „zweifelhafte“ Zuschreibung aufgeführt. In der *MGG* geschieht dies mit dem Kommentar: „In der Auflistung sind die fälschlich Boccherini zugeschr. Werke [...] nicht aufgeführt“ (Sp. 154).

26 Die umfangreichste Arbeit zu Brunetti, die bereits erwähnte Studie Alice Bunzl Belgrays aus dem Jahr 1970, versteht sich als erste Aufarbeitung der Biographie und dezidiert als Vorarbeit für „future studies of Brunetti's music“ (S. 124). Einzig zu einer Auswahl an Streichquartetten ist eine Detailstudie von Klaus Fischer erschienen: *Die Streichquartette Gaetano Brunettis (1744–1798) in der Bibliothèque Nationale in Paris im Zusammenhang mit dem Streichquartett des 18. Jahrhunderts*.

27 Michael Kube, der mit dem Aufsatz *Brahms' Streichsextette und ihr gattungsgeschichtlicher Kontext* bislang den umfangreichsten Beitrag zur Geschichte der Besetzung von den Anfängen bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts erarbeitet hat, erwähnt weder hier noch in seinem Artikel *Sextet* für das *NGroveD2* Brunettis Sextette. Gleiches gilt für Michael Tilmouths Artikel *Sextet* für das *NGroveD1*. In Ludwig Fin-

Dies scheint nicht gerechtfertigt, zumal Brunettis Sextette offensichtlich chronologisch am Beginn des Repertoires stehen. Die Entstehungszeit der Kompositionen ist allerdings nur im Falle Boccherinis durch dessen eigenhändige Datierung des erhaltenen Manuskripts<sup>28</sup> genau bekannt: Sowohl das Titelblatt als auch die einzelnen Sextette hat Boccherini in der handschriftlichen Partitur mit der Jahreszahl 1776 versehen.<sup>29</sup> Da die Sextette seines Komponistenkollegen in diesem Jahr bereits im Druck erschienen waren, dürfte Brunetti für sich beanspruchen, die ersten Kompositionen für die bis dahin größte kammermusikalische Streicherbesetzung geschaffen zu haben.

Angesichts der Tatsache, dass sowohl die Anfänge des Sextett- als auch des Streichquintett-repertoires im gleichen Zeitraum und im gleichen Umfeld des spanischen Hofes von zwei Musikerkollegen geschaffen wurden, die zweifellos beruflich und persönlich im Kontakt standen, ist es unwahrscheinlich, dass die Werkserien unabhängig voneinander entstanden sind.<sup>30</sup>

Sowohl Brunetti als auch Boccherini hatten in den 1770er-Jahren wichtige Positionen im spanischen Musikleben inne: Brunetti hatte seinen Wirkungskreis bereits seit den 1760er-Jahren am Hof des Königs Carlos III., Boccherini stand seit November 1770 als „compositore e virtuoso di camera“ in Madrid und Aranjuez in den Diensten von dessen Bruder Infant Don Luis. Im Verlauf ihrer Karrieren überschnitten sich die Lebenswege Brunettis und Boccherinis vielfach. Die gemeinsamen musikalischen Wurzeln lagen in ihrem Geburtsland Italien: Dort war Brunetti wahrscheinlich Schüler des Geigers Pietro Nardini,<sup>31</sup> mit dem auch Boccherini als Cellist 1766 für ein halbes Jahr gemeinsam mit Manfredi und Cambini in einer festen Streichquartett-Formation musizierte.<sup>32</sup> Zu diesem Zeitpunkt lebte Brunetti bereits seit mehreren Jahren in Madrid, wo er ab 1767 sowohl als Violinist in der Hofkapelle, der *Real Capilla*, als auch als Violinlehrer und Musikmeister des Thronfolgers Carlos nachgewiesen ist. Aus dieser Zeit stammen auch die ersten Kompositionen für den Hof. Seine Stellung in der Hofkapelle behielt

schers vergleichsweise ausführlichem Artikel *Streichsextett* für die 2. Auflage der *MGG* (Sachteil, Bd. 8, Sp. 2006) wird immerhin ihre Existenz als mögliche Vorgänger von Boccherinis Sextetten konstatiert. Auch in der einzigen umfangreicheren Auseinandersetzung mit Boccherinis Sextetten von Guido Salvetti spielen Brunettis Sextette keinerlei Rolle (*I Sestetti di Luigi Boccherini*, S. 209 ff).

28 Paris, Conservatoire, MS. 1611 (1–6).

29 Eine Reproduktion der Titelseite, sowie der ersten und letzten Partiturseite von Boccherinis Hand ist im Vorwort der von Aldo Pais herausgegebenen Neuausgabe bei Zanibon in Padua (1988) abgebildet. Der Titel lautet: *Opera P<sup>a</sup> 1776 / Sei Sestetti per due Violini, due Viole, / e due Violoncelli obbligati / Composti per S.A.R.<sup>te</sup> D<sup>na</sup> Luigi Infante di Spagna ecc. / da Luigi Boccherini, Virtuoso di Camera, e Compositore / di S.A.R.<sup>te</sup>*; zudem ist jedes Werk überschrieben mit *Sestetto Primo* [entsprechend durchnummeriert]. *Opera I. 1776. Boccherini*.

30 Ludwig Finscher spricht dagegen lediglich von einem „Zufall“: „Boccherini und Brunetti sind zur selben Zeit und am selben Ort durch zufällige Umstände dazu veranlaßt worden, sich mit der Komposition von Kammermusik für zwei Violinen, Viola und zwei Violoncelli zu beschäftigen [...] – die Ähnlichkeit mit der Situation, in der Haydn das Streichquartett ‚erfand‘, ist auffallend, ohne mehr als ein bemerkenswerter Zufall zu sein“ (Art. *Streichquintett*, in: *MGG2S*, Bd. 8, Sp. 1992).

31 Vgl. Alice Bunzl Belgray, *Gaetano Brunetti: An Exploratory Bio-bibliographical Study*, S. 56. Es könnte sich bei dem als Brunetti identifizierten Nardini-Schüler allerdings auch um den späteren Salzburger Hofkonzertmeister und Hofmusikdirektor Antonio Brunetti handeln (vgl. hierzu: Olaf Krone, *Wer war Brunetti? Neue Erkenntnisse über Leben und künstlerisches Umfeld des Gaetano Brunetti [1744–1798]*, S. 18).

32 Vgl. Germaine de Rothschild, *Luigi Boccherini. His Life and Work*, S. 19.



**Boccherinis und Brunettis Kammermusikœuvre bis zur Komposition der Sextett-Zyklen<sup>33</sup>**

<b>Luigi Boccherini (1743–1805)</b>		<b>Gaetano Brunetti (1744–1798)</b>	
<i>Sei Tercetti</i> : 6 Strtrios (2-0-1) op. 1 (P. 1767 op. 2)	1760		
<i>Sei Quartetti</i> : 6 Strqua op. 2 (P. 1767 Venier op. 1)	1761		
<i>Sei Duetti</i> : 6 Violinduos op. 3 (P. 1769 op. 5)			
	1762–65		
<i>Sei Tercetti</i> : 6 Strtrios (2-0-1) op. 4 (P. 1768 Venier op. 4)	1766		
	1767		
<i>Sei Quartetti</i> : 6 Strqua op. 8 (P. 1769 Venier op. 6)	1768		
<i>Sei Tercetti</i> : 6 Strtrios (2-0-1) op. 6 (P. 1771 Venier op. 9)	1769		
<i>Sei Quartetti</i> : 6 Strqua op. 9 (P. 1772 Venier op. 10)	1770		
<i>Sei Quintetti</i> : 6 Strqui op. 10 (P. 1774 Venier op. 12)	1771	<i>6 Quintetti</i> : Strqui (2-1-2) op. 1	
<i>Sei Quintetti</i> : 6 Strqui op. 11 (P. 1775 Venier op. 13)			
<i>Sei Quintetti</i> : 6 Strqui op. 13 (P. 1776 Venier op. 20)	1772	<i>4 Duetti</i> (bis 1772) (Paris 1772 Breitkopf)	
<i>Sei Tercetti</i> : 6 Strtrios (1-1-1) op. 14 (P. 1773 op. 14)			
<i>Sei Quartetti</i> : 6 Strqua op. 15 (P. 1773 Venier op. 11)			
<i>Sestetti o Divertimenti</i> : 6 Flötensexette op. 16	1773		
<i>Sei Quintettini</i> : 6 Flötenquintette op. 17			
<i>Sei Quintetti</i> : 6 Strqui op. 18 (1775 op. 17)	1774	6 Streichquartette op. 2	
<i>Sei Quintettini</i> : 6 Flötenquintette op. 19		6 Streichquartette op. 3	
<i>Sei Quintetti</i> : 6 Strqui op. 20 (P. 1777 Venier op. 23)	1775		
<i>Sei Quartetti</i> : 6 Strqua op. 22 (1775) (P. 1776 op. 26)			
<i>Six Sestetti Concertanti</i> : Streichsextette (2-2-2) op. 23 (P. 1780 Sieber op. 24)	1776	<i>Sei Sestetti</i> : 6 Streichsextette (3-1-2) (bis 1776) (P. 1776 Venier op. 1)	
		<i>Sei Trios</i> : 6 Strtrios (bis 1776) (P. 1776 op. 1)	
		<i>Sei Trios</i> : 6 Strtrios (2-0-1) (bis 1776) (P. 1776 Venier op. 2)	
		<i>Six Duos</i> : 6 Violinduos (bis 1776) (P. 1776 op. 3)	
	1777		
<i>Sei Quartetti</i> : 6 Strqua op. 24 (1776–78) (P. 1778 Sieber op. 27)	1778		
<i>Sei Quintetti</i> : 6 Strqui op. 25 (Wien 1780 Artaria op. 36)			

33 Zuerst wird kursiv die originale Betitelung angegeben, gefolgt von einer Aufschlüsselung der Besetzung in Klammern, wobei die Bezeichnungen dem Schema (Violine-Viola-Violoncello) folgen; nach der Opuszahl stehen in Klammern noch Angaben zu den Erstdrucken, in denen die Opuszahlen teils von Boccherinis Zählung abweichen (Paris wird mit P. abgekürzt).

er sein ganzes Leben. Zudem blieb er dem Prinzen unmittelbar beruflich verbunden, der ihn auch nach der Thronbesteigung als König Carlos IV. ab 1788 in verschiedenen Funktionen als Kammermusiker in der *Real Camera*<sup>34</sup> und als persönlicher Komponist im Dienst behielt. Ab 1771 wurde Brunetti zudem damit beauftragt, Kompositionen für die Festivitäten in Aranjuez zu schreiben,<sup>35</sup> wo auch Boccherini zu dieser Zeit tätig war.

Boccherinis Karriere am spanischen Hof begann erst, nachdem Brunetti in Madrid bereits etabliert war.<sup>36</sup> Ihr gingen Jahre als Solist und Orchestermusiker in Opernhäusern bzw. Ensembles verschiedener italienischer Städte sowie in Wien (1758, 1760/61, 1763/64), London, Nizza und Paris (1767/68) voran. Als bereits international renommierter Violoncellist und Komponist ging er mit seinem langjährigen Violinpartner Filippo Manfredi im Frühjahr 1768 von Paris nach Madrid, um kurz darauf im Orchester der italienischen Operntruppe *Compagnia dell'opera Italiana dei Sitios Reales* angestellt zu werden, die vom Hof finanziert wurde und für die Opernaufführungen in den Theatern der königlichen Residenzen zuständig war. Die Operntruppe stand unter der Protektion des Thronfolgers Carlos, also Brunettis Dienstherrn, und hatte seine Hauptniederlassung in der Residenz des Infanten Don Luis im Schloss Boadillo del Monte bei Madrid. In dessen Dienste trat Boccherini, wie erwähnt, zwei Jahre später in Aranjuez.

Die Tatsache, dass Brunetti während seiner gesamten Karriere am Königlichen Hof beschäftigt war, während der ungleich renommiertere Boccherini in erster Linie „nur“ im Dienste eines jüngeren Bruders des Königs Carlos III. sein Auskommen fand, der 1776 zudem wegen seiner nicht standesgemäßen Eheschließung mit Doña María eine Außenseiterrolle spielte, nährte lange Zeit die Vermutung, dass Brunetti einer Karriere Boccherinis am Hofe aus Eifersucht entgegenarbeitete.<sup>37</sup> Diese These wurde allerdings unlängst durch das Auffinden einer Anstellungs-urkunde Boccherinis bei der *Real Capilla*, die sowohl dem König als auch dem Patriarchen von Madrid unterstand, entkräftet.<sup>38</sup>

Vielmehr ist davon auszugehen, dass die beiden Musiker schon aufgrund ihrer exponierten Stellung im spanischen Musikleben miteinander im kollegialen Austausch standen oder zumindest über das Schaffen des jeweils anderen weitgehend informiert waren. Dass Boccherini wohl gar nicht anstrebte, ebenfalls der *Real Camera* des Königs beizutreten, lässt sich aufgrund der dort herrschenden Arbeitsbedingungen vermuten. Mitgliedern der *Real Camera* war es nicht erlaubt, einer weiteren Beschäftigung außerhalb des königlichen Hofes nachzugehen. Zudem wachte der König darüber, dass die für seinen persönlichen musikalischen Zirkel entstandenen Werke seiner alleinigen Verfügung vorbehalten blieben.<sup>39</sup>

34 Die *Real Camera* war ein Kammerensemble, das von Carlos IV. zu seiner persönlichen Verfügung gegründet und unterhalten wurde.

35 1779 wurde Brunetti zum musikalischen Leiter der Festivitäten in Aranjuez ernannt (vgl. Alice Bunzl Belgray, *Gaetano Brunetti: An Exploratory Bio-bibliographical Study*, S. 58).

36 Die Bemerkungen zu Boccherinis Biographie fußen in erster Linie auf Germaine de Rothschilds umfangreichem Werk *Luigi Boccherini. His Life and Work*; weitere verwendete Literatur: Ramón Barce, *Boccherini in Madrid*, S. 10 ff.; Christian Specks Art. *Boccherini* in der *MGG2P* (Bd. 3, S. 147 ff.) und die Boccherini betreffenden Abschnitte in Alice Bunzl Belgrays Arbeit über *Brunetti*.

37 Vgl. Germaine de Rothschild, *Luigi Boccherini. His Life and Work*, S. 33.

38 Vgl. Olaf Krone, *Wer war Brunetti?*, S. 23.

39 Vgl. Alice Bunzl Belgray, *Gaetano Brunetti: An Exploratory Bio-bibliographical Study*, S. 106; Olaf Krone, *Wer war Brunetti?*, S. 19.

Diesen rigiden Konditionen war Boccherini in einer gleichrangigen Position bei dem Infanten Don Luis nicht unterworfen, was sich allein schon in der von ihm initiierten umfangreichen Publikation seiner Werke manifestiert. So steht beispielsweise im Bereich der Kammermusik der beiden Komponisten einem bereits zu Lebzeiten größtenteils gedruckten und weit verbreiteten Œuvre Boccherinis ein fast ausschließlich handschriftlich überliefertes, kaum erschlossenes und heute weitestgehend unbekanntes Werk ähnlicher Dimension bei Brunetti gegenüber.<sup>40</sup> Boccherini nutzte für die Publikation seiner Kompositionen die bereits erwähnten guten Kontakte zu mehreren Pariser Verlagshäusern. In Madrid wäre zu dieser Zeit auch keine entsprechende Infrastruktur vorhanden gewesen: König Carlos III. stand allen Versuchen potentieller Verleger, ein Musikverlagswesen in Spanien aufzubauen grundsätzlich ablehnend gegenüber.<sup>41</sup>

Wie bei Boccherini nehmen auch bei Brunetti die Kompositionen für Streichquintett quantitativ den ersten Platz ein. Während Boccherini vor seinen ersten Quintetten op. 10 (1771) bereits in mehreren Werkzyklen Erfahrung mit der Komposition von Streichtrios (opp. 1, 4, 6) und Streichquartetten (opp. 2, 8, 9) gesammelt hatte, steht Brunettis Zyklus der sechs *Quintetti* op. 1 (1771) am Beginn eines kammermusikalischen Schaffens, das neben dem Sextett-Zyklus 66 Streichquintette<sup>42</sup> und etwa 50 Streichquartette<sup>43</sup> umfasst. Keines der Quartette und Quintette Brunettis wurde aus den oben genannten Gründen je veröffentlicht.

Umso bemerkenswerter ist die Tatsache, dass Brunetti – entgegen den Bestimmungen am königlichen Hof – für die neuartige Besetzung Streichsextett eine breitere Öffentlichkeit suchte. Unter den ganz wenigen Werken, die von Brunetti überhaupt verlegt wurden<sup>44</sup>, stellt die Sextettserie den umfangreichsten Druck dar. Und wohl nicht zufällig erschienen Brunettis Sextette 1776 in einem Verlagshaus, das in den vorangegangenen Jahren den weitaus überwiegenden Teil der *Terzetti*, *Quartetti* und *Quintetti* des Komponistenkollegen Boccherini herausgebracht hatte: bei Venier in Paris.<sup>45</sup> Nimmt man die durchschnittliche Zeitspanne von zwei bis drei Jahren, die zwischen der Komposition und der Edition von Kammermusikwerken Boccherinis bei Venier

40 Olaf Krone beschreibt neben den wenigen überlieferten Drucken zwei Komplexe an Primärquellen zu Brunettis Werk: Zum einen die erhaltenen Bestände im Archiv des Palastes in Madrid und zahlreiche Abschriften in der Biblioteca Palatina in Parma, dem Herkunftsort von Carlos' IV. Gemahlin Marie-Louise von Parma. Zum anderen die Autographie aus dem Nachlass Brunettis, die vermutlich zum größten Teil vom Boccherini-Biographen Louis Piquot erworben wurden und Anfang des 20. Jahrhunderts in den Antiquariatshandel gelangten (vgl. die Abschnitte zur Überlieferung und Zusammensetzung der Werke Brunettis in: *Wer war Brunetti?*, S. 21 ff.).

41 Vgl. Craig H. Russell, *Spain in the Enlightenment*, S. 361.

42 Vgl. Tilman Sieber, *Das klassische Streichquintett*, S. 16 f.; bei den 72 Quintetten, die Ludwig Finscher summarisch im Art. *Streichquintett* in der *MGG2S* (Bd. 8, Sp. 1992) für Brunetti angibt, dürften die 6 Quintette op. 2 in der Besetzung 2 Violinen, Viola, Fagott u. Violoncello mit eingerechnet sein.

43 Die Angaben über die Zahl der Streichquartette sind in der Literatur schwankend, was auf die bislang ungesicherte Quellenlage zurückzuführen ist. So beanspruchte Olaf Krone im Jahr 1995 für sich, 33 bis dahin unbekannte Autographie von Streichquartetten Brunettis entdeckt zu haben (vgl. Olaf Krone, *Wer war Brunetti?*, S. 22).

44 Bekannt sind neben den Sextetten nur noch Drucke von zwei Violinduo-Serien, zwei Streichtrio-Serien und einem *Solo* für Violine „con basso“ (vgl. Alice Belgray/Newell Jenkins, Art. *Brunetti*, in: *MGG2P*, Bd. 3, Sp. 1147 bzw. Alice Bunzl Belgray, *Gaetano Brunetti: An Exploratory Bio-bibliographical Study*, S. 105).

45 Bis 1776 erschienen insgesamt mindestens zehn Serien zu je 6 Werken von Boccherini bei Venier (vgl. die tabellarische Übersicht der bis 1778 erschienenen Werke Boccherinis und Brunettis).

lag, als Maß, so ergeben sich die Jahre 1773/74 als Zeitraum, in dem Brunetti seine Sextette spätestens komponiert haben dürfte.

Somit ist davon auszugehen, dass Boccherini von Brunettis Sextettzyklus wusste und deren Druckausgabe bei seinem Pariser Verleger zur Kenntnis genommen hatte,<sup>46</sup> als er selbst im Jahr 1776 damit begann, Kompositionen für Streichsextett zu schreiben. Dass Boccherini bezüglich der Satzfolge dabei in seinen Sextetten andere Wege ging als Brunetti mit seinen dreisätzigen Werken, lässt sich aus dem Entstehungskontext innerhalb des Kammermusikœuvres erklären. Boccherini folgte in seiner Sextettserie dem Muster, das in den vorangegangenen fünf Jahren auch für seine Flötensextette op. 16 und die fünf Streichquintettserien maßgebend war: Sie gehören alle nach der bereits erwähnten Kategorisierung Boccherinis zu den viersätzigen *opera grande*.<sup>47</sup> Boccherini hielt sich bei der Komposition von Kammermusikwerken weitgehend an seine beiden Werkkategorien „grande“ und „piccola“, da mit ihnen beim Verkauf eine festgelegte Staffe- lung des Preises verbunden war. Für die *opera grande* setzte er entsprechend dem doppelten Um- fang auch den doppelten Preis an.<sup>48</sup> Zudem bot die Wahl der Kategorie „grande“ die Möglich- keit, seinen Konkurrenten bei der Veröffentlichung der Sextettserie in Paris bereits bezüglich der Werkanlage zu übertrumpfen.

Im Gegensatz zu den zeitgleich im Jahr 1771 entstandenen ersten Quintettserien Brunettis und Boccherinis für zwei Violinen, Viola und zwei Violoncelli repräsentieren die Ensembles, die die beiden Komponisten wenige Jahre später für ihre Streichsextette wählten, unterschiedliche Timbres. Sie reihen sich damit konsequent in das klangliche Profil ein, das Brunetti und Bocche- rini auch in ihrem späteren Quintettrepertoire bevorzugten.

Für die einheitliche Wahl der dunkel timbrierten Quintettbesetzung mit zwei Violoncelli in den Erstlingswerken Brunettis und Boccherinis werden aufführungspraktische Umstände am Hof des Königs bzw. des Infanten Don Luis verantwortlich gemacht. Im Falle Brunettis ent- spricht das gewählte Quintettensemble der Zusammenstellung des sog. „Quintedo ornamenta- do“, das sich in der königlichen Instrumentensammlung befand.<sup>49</sup> Dabei handelte es sich um ein Ensemble von Stradivari-Instrumenten, die mit ornamentalem Schmuck versehen waren. Die Motivation zur Besetzung zweier Violoncelli entsprang bei Boccherini dagegen einer spe- ziellen personellen Konstellation: Als Boccherini im November 1770 seine Stellung bei Don Luis antrat, ergänzte er als weiterer Cellist das bereits fest installierte Quartett der Musikerfami- lie Font zum Quintett, für das er nun vorrangig Literatur schuf.<sup>50</sup>

Der Geiger Brunetti löste sich allerdings bereits nach der ersten Quintettserie von dieser, die Tiefen betonenden Klangvorstellung. Durch die Hinzunahme einer weiteren Violine zu dem

46 Prinzipiell ist auch die Möglichkeit in Betracht zu ziehen, dass die Druckausgabe von Brunettis Sextett- zyklus bei Venier auf eine Empfehlung bzw. Vermittlung Boccherinis zurückgeht.

47 Die im selben Zeitraum entstandenen Flötenquintette op. 17 (1773) und op. 19 (1774), die Boccherini als *Quintettini* bezeichnete, gehören dagegen zu den zweisätzigen *opera piccola*.

48 Vgl. Christian Speck, Art. *Boccherini*, in: *MGG2P*, Bd. 3, Sp. 163.

49 Vgl. Ellen Iris Amsterdam, *The String Quintets of Luigi Boccherini*, S. 111; Alice Bunzl Belgray, *Gaetano Bru- netti: An Exploratory Bio-bibliographical Study*, S. 106.

50 Vgl. Germaine de Rothschild, *Luigi Boccherini. His Life and Work*, S. 44; Ellen Iris Amsterdam, *The String Quintets of Luigi Boccherini*, S. 12; Tilman Sieber, *Das klassische Streichquintett*, S. 33.

basslastigen Quintett im Sextett (3 Violinen, Viola, 2 Violoncelli) kompensierte er ein Stück weit das mächtige Celloregister und näherte sich in der Instrumentierung einem Timbre an, das der Klangbalance des Streichquartetts relativ nahe kommt. Entsprechend hielt Brunetti in seinen späteren Quintettserien, deren Entstehung Olaf Krone erst in die Zeit nach der Gründung der *Real Camera* (1789) datiert,<sup>51</sup> nicht am ursprünglichen Ensemble fest und ersetzte das zweite Cello durch eine zweite Bratsche.

Boccherini blieb in den fünf Serien seiner *Quintetti Concertanti*, die vor den Sextetten entstanden sind, ebenso wie bei der überwiegenden Zahl der später entstandenen Quintette bei der Besetzung mit zwei Violoncelli und damit bei der emphatischen Hervorhebung „seines“ Instrumentes. Durch die Hinzunahme einer weiteren Bratsche („mittleres“ Register) in den *Sestetti Concertanti* behielt er die von ihm offensichtlich bevorzugte Klangbalance weitgehend bei.

Boccherinis erste Auseinandersetzung mit sechsstimmigen Kammermusikwerken gemischter Besetzung fand bereits im Jahr 1773 statt, also zu einem Zeitpunkt, als sich aller Wahrscheinlichkeit nach Brunetti mit der Komposition der ersten Streichsextette beschäftigte: Es handelt sich um die *opera grande* op. 16 für Flöte, 2 Violinen, Viola und 2 Violoncelli, die mit drei Diskantinstrumenten und zwei Violoncelli bemerkenswerterweise eine ähnliche Registerbalance aufweisen wie Brunettis Sextettzyklus.

Boccherini konnte bei der Komposition seiner Sextettserie demnach auf einen weit größeren Erfahrungshorizont mit den nächst benachbarten Besetzungsgrößen zurückgreifen als Brunetti. Einer Quintettserie bei Brunetti stehen fünf teils unmittelbar den Sextettkompositionen vorangehende Quintettserien und ein Flötensexett bei Boccherini gegenüber, der zudem höchstwahrscheinlich Brunettis Sextette kennen gelernt hatte. Das Novum eines zweifach besetzten und damit ungewöhnlich stark betonten Violoncelloregisters war im Falle Boccherinis durch seine eigene Profession klar motiviert. Daher dürften die beiden Komponisten mit unterschiedlichen Perspektiven und Interessen an die Sextettkomposition herangetreten sein, mit entsprechenden Konsequenzen für die Rollenverteilung der einzelnen Instrumente im Satz. Darüber hinaus stellt sich die Frage, inwieweit die unterschiedlichen Besetzungskonzepte mit einem asymmetrischen Ensemble bei Brunetti und einem symmetrischen bei Boccherini die texturalen Verhältnisse im Satz beeinflussen.

In seiner Sextettserie übertrug Brunetti erstmals den konzertanten Stil auf einen sechsstimmigen Streichersatz. Konzertante Elemente prägen bereits die Faktur der vorangehenden Quintettserie op. 1<sup>52</sup> und mehrerer später entstandener Streichquartette Brunettis.<sup>53</sup> Grundsätzlich werden dabei alle Instrumentengruppen gleichwertig in den Satz integriert, wobei der Geiger Brunetti der Violine durchaus eine privilegierte Stellung einräumte. Ist in den Quartetten und Quintetten die erste Violine der bevorzugte Träger des thematischen Geschehens,<sup>54</sup> so sind es in den Sextetten die ersten beiden der drei besetzten Violinen. Unter den übrigen vier Instrumenten gibt es nochmals eine funktionale Abstufung, wobei die dritte Violine deutlich hinter die Bratsche und die beiden Violoncelli als konzertierendes Satzelement zurücktritt.

51 Vgl. *Wer war Brunetti?*, S. 22.

52 Vgl. Ellen Iris Amsterdam, *The String Quintets of Luigi Boccherini*, S. 113 ff.

53 Vgl. Klaus Fischer, *Die Streichquartette Gaetano Brunettis (1744–1798)*, S. 355 ff.

54 Vgl. Friedhelm Krummacher, *Das Streichquartett*, Bd. 1, S. 212 u. Tilman Sieber, *Das klassische Streichquintett*, S. 70.

Ein anschauliches Beispiel hierfür bietet der Hauptsatz-Themenkomplex im Kopfsatz des D-Dur-Sextetts (T. 1–28), anhand dessen bereits in Kap. 5. 2 der sukzessive Rollentausch bei der Exposition einer konzertant angelegten Themenbildung exemplifiziert wurde. Die thematische Linie durchläuft bei der Themensetzung und der anschließenden Themenwiederholung nacheinander erste Violine, Viola, zweite Violine und schließlich die beiden als „Solo“ gekennzeichneten Violoncelli (vgl. das Ablaufschema auf S. 89).

Über das für den konzertanten Stil typische Hervortreten wechselnder Solostimmen hinaus bilden im Sextettensemble Brunettis die beiden aus erster und zweiter Violine bzw. den Violoncelli gebildeten Instrumentenpaare als Stimmgruppen ein deutlich gliederndes Moment der Textur. Der konzertante Part wird häufig von einem der Stimpfaare übernommen, wobei wiederum die Violinen als bevorzugte Partner fungieren, die in Terz- bzw. Sextkopplung gemeinsam sowohl lyrische Erfindungen ausspinnen<sup>55</sup> als auch kleingliedrigen Allegrothemen ein größeres Volumen verleihen.<sup>56</sup> Oktavkopplungen über längere Abschnitte hinweg bilden eher eine Ausnahme, wie beispielsweise im ersten Teil des Menuetts im A-Dur-Sextett.<sup>57</sup>

In weit stärkerem Maße als die Violinen treten die Violoncelli in meist strenger Kopplung als Gruppe auf. Obwohl die Besetzung mit zwei tiefen Instrumenten prinzipiell die Möglichkeit eröffnen würde, das eine Violoncello über weite Strecken von der Funktion als Bassinstrument zu befreien, sind solistisch-thematisch angelegte Passagen des ersten Violoncellos in den Sextetten die Ausnahme.<sup>58</sup> Dort, wo die Violoncelli einen Teil des Begleitensembles bilden, dienen sie naturgemäß überwiegend als Fundamentinstrumente. Brunetti differenziert dabei nicht zwischen den beiden zur Verfügung stehenden Parts, sondern führt sie grundsätzlich im *unisono* zu einer doppelt besetzten und damit umso klangvolleren Stimme zusammen. Konzertante Abschnitte werden in der Regel von beiden Violoncelli gemeinsam in paralleler Stimmführung bestritten. Eine besonders prominente Rolle spielen sie beispielsweise in den ersten beiden Sätzen des C-Dur-Sextetts, wo sie jeweils eingangs in Terzkopplung das thematische Material exponieren. Zur Verdeutlichung ist im Kopfsatz der Eintritt der Reprise in den Cellostimmen mit „Soli“ bezeichnet (T. 60). In gleicher Konstellation (Terz- bzw. Sextkopplung) werden die beiden Violoncelli darüber hinaus regelmäßig in das thematische Geschehen eingebunden.<sup>59</sup> Selten lösen sich die beiden Stimmen voneinander; geschieht dies in konzertanten Abschnitten doch, so wird grundsätzlich keines der beiden Instrumente dem anderen untergeordnet. Beispiele hierfür finden sich zu Beginn des *Larghetto* im A-Dur-Sextett und im B-Teil des Mittelsatzes im G-Dur-Sextett (T. 62 ff.), wo in reizvollen Ablösevorgängen jeweils die melodische Linie vom ersten in das zweite Violoncello übergeht und weitergeführt wird.

55 Vgl. etwa den Beginn des Kopfsatz (*Larghetto*) des Es-Dur-Sextetts.

56 Vgl. etwa den Beginn des Finales (*Allegro assai*) im D-Dur-Sextett oder das Finale (*Allegro assai*) des C-Dur-Sextetts.

57 Hier wird durch die Oktavkopplung der beiden Violinen der eher rustikale Charakter betont, der dem Satz eingeschrieben ist.

58 Eine kurze Passage exponierteren Charakters findet sich zu Beginn des *Larghetto* des Es-Dur-Sextetts, wo sich das erste Violoncello in die lyrischen Ausspinnungen der beiden Violinen eingliedert.

59 Vgl. etwa die kadenzartige Passage am Ende der Reprise im Kopfsatz des D-Dur-Sextetts oder die Auszierung des B-Teiles im darauf folgenden Mittelsatz (*Cantabile*) durch das in Terzen gehende Violoncellopaar.



Thematische Arbeit im Sinne einer verändernden Entwicklung motivischen Materials findet in Brunettis Sextetten nicht statt. Vielmehr bilden einzelne kleindimensionierte Motivbausteine die Materialgrundlage für Reihungen und Sequenzierungen, mit denen die überwiegend konzertant angelegten Satzblöcke wechselnder Solostimmen oder Stimmgruppen gestaltet werden.<sup>60</sup>

Mittels einer differenzierten Instrumentation durch gezielte vorübergehende Ausblendungen einzelner oder mehrerer Stimmen erhalten diese blockhaft abgegrenzten Satzabschnitte je eigene klangliche Prägungen, wobei grundsätzlich alle Stimmen von der Reduzierung des Satzes betroffen sein können. Eindrucksvoll wird dies etwa im Finale *Allegretto grazioso* des Es-Dur-Sextetts exemplifiziert: Hier wird der Satz über weite Strecken auf ein Streichtrio „halbiert“. Brunettis Ziel ist es, zunächst der ersten Violine und in einem weiteren Abschnitt den beiden Violoncelli bei ihren konzertanten Auftritten eine adäquat registrierte und nicht zu volltönige Begleitung anzupassen. So wird die Solovioline nur mit der Viola und einem Violoncello unterlegt (T. 67–77 u. T. 97–155). Anschließend stellt die Bratsche im Wechsel mit vorübergehend hinzutretenden Violineinsätzen den Begleitsatz zu den Violoncelli, die sich im Solopart gegenseitig ablösen (T. 140–200). Damit vermag Brunetti innerhalb des Satzverlaufes wechselnde Klanggruppen und damit unterschiedliche Klangbilder einander gegenüberzustellen.

Auf diese Weise erzeugt Brunetti in seinen Sextetten einen vielfältigen und kontrastreichen Satz mit einem hohen klanglichen Abwechslungsreichtum, wofür sich die große Besetzung in besonderem Maße anbietet. Dieser Faktur verleiht Brunetti mit ungewöhnlich detailliert ausgearbeiteten Vortragsbezeichnungen<sup>61</sup> in der Stimmenausgabe Nachdruck: Er verwendet die ganze Palette dynamischer Schattierungen, zu denen etwa dynamische Wechsel auf engem Raum gehören. Entsprechend genau schreibt Brunetti auch die Artikulation vor und vermittelt damit ein recht präzises Bild seiner Klangvorstellung.

Stilistisch reihen sich auch Boccherinis Streichsextette nahtlos in seine Kammermusikproduktion seit Anfang der 1770er-Jahre ein, die vor allem durch die fünf Quintettserien mit zwei Violoncelli geprägt ist. In ihrer konzertanten Faktur sind sie zudem Brunettis Sextetten verwandt, wobei signifikante Unterschiede zu beobachten sind. Boccherinis stimmpaarige Zusammensetzung des Ensembles spiegelt sich deutlich in einem Satz, in dem neben dem Oberstimmen- und dem Violoncellopaar nun auch die Bratschen als klar identifizierbare Gruppe hervortreten. Die Partitur ist dadurch überwiegend in drei Klanggruppen je eigenen Timbres aufgeteilt, die, soweit nicht einzelne Stimmen solistisch herausgelöst werden, in der Regel in Terz- bzw. Sextparallelen geführt werden. Wo die Violoncelli gemeinsam das Fundament bilden, werden sie – wie in Brunettis Sextetten – als eine Stimme behandelt und im Einklang, seltener auch in Oktavparallelen zusammengeschlossen.<sup>62</sup>

60 Konzertante Abschnitte größeren Umfanges finden sich beispielsweise im Kopfsatz des C-Dur-Sextetts in den beiden ersten Violinen, die damit einen Gegenpol zu der ausgeterzten Themenpräsentation der beiden Violoncelli bilden.

61 So differenziert er etwa genau zwischen Staccato und Keilen, verwendet *pizzicato* und *sordino* (vgl. Kopfsatz des Es-Dur-Sextetts) und gibt vielfach Interpretationshinweise wie *Calando la voce*.

62 Vgl. hierzu auch: Ellen Iris Amsterdam, *The String Quintets of Luigi Boccherini*, S. 50.

Im Rahmen dieser texturalen Grundstruktur werden in weit größerem Maße als bei Brunetti konzertante Einzelauftritte der beteiligten Instrumentalisten in den Vordergrund gerückt. Eine besondere Rolle spielt dabei das Instrument, das Boccherini selbst bei den Aufführungen am Hofe von Don Luis übernahm: Die Violoncellostimme baute Boccherini bereits in seiner ersten Quartettserie op. 2 aus dem Jahr 1761 zum zweitwichtigsten konzertanten Part nach der ersten Violine innerhalb eines Satzes von vier wechselnd melodieführenden Instrumenten aus.<sup>63</sup> Diese Rollenverteilung prägt dann ab 1771 die konzertanten Quintettserien<sup>64</sup> ebenso wie später die Streichsextette.

Im Gegensatz zu Brunetti, der den Violoncelli in den Sextetten zwar durchaus im größeren Umfang konzertante Sequenzen zugesteht, die Instrumente dabei aber immer als gleichberechtigt zusammengesetztes und stets zusammenhängendes Paar begreift, nutzt Boccherini regelmäßig die Möglichkeit des doppelt besetzten Bassregisters, eine der beiden Stimmen von der Fundamentfunktion zu entheben und sie solistisch hervortreten zu lassen. Dabei gehen die technischen Ansprüche in der ersten Cellostimme – wie schon in den Quintetten – weit über die Anforderungen in Brunettis Sextetten hinaus. Die Kammermusik mit zwei Violoncelli entwickelte sich in seinem neuen Wirkungskreis zum zentralen Bereich seines Schaffens und damit zu einer bevorzugten Möglichkeit, die eigenen spielerischen Fertigkeiten zu präsentieren.

Virtuos gestaltete Passagen finden sich vor allem in Allegrosätzen.<sup>65</sup> Zum einen wird hier vom ersten Violoncello mehrfach das thematische Material exponiert, wobei der Part sehr virtuos angelegt sein kann, wie etwa zu Beginn des *Allegro brillante* im E-Dur-Sextett op. 23/3 (G 456). Durch Stimmenumkehrung ist die thementragende Violoncellostimme in hoher Lage über einem Begleitsatz positioniert, dessen Registrierung durch die pausierenden Violinen angepasst ist (vgl. Nb 40, S. 63).

Zum anderen finden sich solistisch konzertante Abschnitte im ersten Violoncello erwartungsgemäß häufig dort, wo traditionell virtuose Spielepisoden angesiedelt sind, wie etwa in überleitenden, durchführenden oder abschließenden Passagen. Dass dabei, wie im Kopfsatz des Es-Dur-Sextetts op. 23/1 (G 454), auch das zweite Violoncello Berücksichtigung findet, ist die Ausnahme. Die Art, wie das zweite Violoncello in diesem Satz verwendet wird, vermag ein Licht auf die asymmetrische Behandlung der beiden Unterstimmen zu werfen (Nb 68): Im Anschluss an eine sehr klangvolle Exposition des Hauptthemas in den Oberstimmen setzt das erste Violoncello, im Stimmendruck als „Solo“ markiert, mit einem über drei Takte ausgehaltenen  $f^1$  ein (T. 29 ff.) und gewinnt mit einer nach unten ausschwingenden Skalenfigur im *dolce* zunehmend an Dynamik. Gleichzeitig wird wiederum der Satz auf eine klanglich angepasste Vierstimmigkeit mit Schwerpunkt im mittleren und tiefen Register reduziert, wobei teils die Stimmlagen der Instrumente getauscht werden. Nach virtuosem Passagenwerk in hoher Lage (T. 36 ff.) schließt das erste Violoncello in der Art einer Konzertkadenz mit der üblichen Trillerformel. Zehn Takte später wird dieser Abschnitt als Überleitung in die Schlussgruppe nochmals aufgegriffen, nun im Rollentausch (ausnahmsweise) vom zweiten Violoncello (T. 50 ff.). Die ausgedehnte Passa-

63 Vgl. hierzu Dieter L. Trimpert, *Die Quatuors concertants von Giuseppe Cambini*, S. 182 u. Christian Speck, *Boccherinis Streichquartette*, S. 52 ff.

64 Vgl. Ellen Iris Amsterdam, *The String Quintets of Luigi Boccherini*, S. 69 f.

65 Vgl. hierzu auch Guido Salvetti, *I Sestetti di Luigi Boccherini*, S. 216.





ge wird allerdings nur zur Hälfte wiederholt: Sie bricht vor den exponierten und technisch anspruchsvollen Sechzehntelfigurationen ab, die dem ersten Violoncello hier, wie auch in der Reprise vorbehalten bleiben (vgl. T. 129 ff., bzw. T. 150 ff.).

Anders als bei den Violoncelli stellt Boccherini an die beiden Violinen, die die bevorzugte Stimmgruppe im Satz bilden, gleiche technische Anforderungen. Exemplarisch für die anspruchsvolle Gestaltung des zweiten Violinparts ist die ungewöhnliche Aufteilung der führenden Stimmen im Kopfsatz *Allegro moderato* des B-Dur-Sextetts op. 23/2 (G 455). Die zweite Violine wird im Verlauf des Seitensatzes (ab T. 16) zum bestimmenden Faktor in einem Satz, der relativ schnell auf ein Streichtrio (VI 2, Va 1, Vc 1) reduziert wird (T. 20 ff., analog in der Reprise T. 72 ff.). Die zweite Violinstimme ist hier als breit angelegte Solokadenz gestaltet. Auf der Schlussfermate mit der Bezeichnung *ad libitum* (T. 28, analog in der Reprise T. 80) wird dem Sekundgeiger ausdrücklich Gelegenheit für improvisierende Gestaltung eingeräumt.<sup>66</sup> Im Übrigen stehen in einem relativ ausgeglichenen Verhältnis konzertante Abschnitte der beiden Violinen neben solchen, in denen das Oberstimmenpaar in gekoppelter Parallelführung gemeinsam als Hauptstimme hervortritt.

Neben den Violinen und dem ersten Violoncello werden auch die Bratschen, die gegenüber Boccherinis Quintetten und Brunettis Sextetten erstmals eine dritte Gruppe im Stimmenverband bilden, regelmäßig in die konzertanten Abläufe integriert. Allerdings treten sie mit wenigen Ausnahmen<sup>67</sup> dabei nicht als Einzelinstrumente solistisch in Erscheinung. Konzertante Partien werden fast ausschließlich in paariger Terz- bzw. Sextkopplung von den Bratschen gemeinsam bestritten. Selten sind darüber hinaus Kopplungen einer der Bratschen mit einer der Violinen<sup>68</sup>, mit dem ersten Violoncello<sup>69</sup> oder mehreren Instrumenten<sup>70</sup>. Die Behandlung der Bratschenstimmen ist in konzertanten Passagen zudem weit weniger virtuos als die der Diskantstimmen oder des ersten Violoncellos. Überwiegend handelt es sich um Soli, deren Charakter in den Stimmen explizit als *dolce* gekennzeichnet ist.

Je nach Satzdichte, Instrumentierung und Zusammenstellung des Soloparts und der Begleitmuster ergeben sich im Satzverlauf ständig neue instrumentale Konstellationen unterschiedlicher Ausdehnung, wobei die funktionalen Zuordnungen zwischen den Stimmgruppen notwendigerweise immer wieder wechseln, wie beispielsweise in der Durchführung des *Presto-Finales* im E-Dur-Sextett op. 23/3 (Nb 69): Zunächst treten die beiden Bratschen mit den Violoncelli in ein Wechselspiel (T. 49–58), das mit einem Pedalklang auf *cis* in den Violinen unterlegt wird. Anschließend (T. 59 ff.) unterstützt über sieben Takte hinweg die Bassgruppe mit einem Orgelpunkt die Violinen, die den Pedalklang in einem neuen Erscheinungsbild pendelnder Oktaven

66 Eine „Solokadenz“ vergleichbaren Umfangs, doch eher lyrischen Charakters findet sich in der ersten Violinstimme der langsamen Einleitung *Grave* zum Kopfsatz des D-Dur-Sextetts (G 458).

67 Kurze Abschnitte, in denen eine der beiden Bratschen als Soloinstrument an konzertant gestalteten Abläufen teilnimmt, finden sich im Kopfsatz *Moderato assai* des E-Dur-Sextetts 23/3 (Durchführung T. 56–59) oder im Kopfsatz *Grave* des D-Dur-Sextetts op. 23/5 (T. 12–18).

68 Vgl. f-Moll-Sextett op. 23/4, IV. Finale, T. 16–19.

69 Vgl. E-Dur-Sextett op. 23/3, II. *Allegro brillante*, T. 74–76 oder D-Dur-Sextett op. 23/5, III. Trio im Menuett, T. 1–4.

70 Vgl. f-Moll-Sextett op. 23/4, IV. Finale, T. 37–39.

## Nb 69: LUIGI BOCCHERINI: Sextett E-Dur G 456

## IV. Finale Presto (T. 49–67)

49

Vl 1

Vl 2

Va 1

Va 2

Vc 1

Vc 2

*f*

*p*

55

*p*

*pp*

62

*rinf*

*p*

fortsetzen. In diesem neu geschaffenen Rahmen sequenzieren die Bratschen ein Dreitonmotiv aus dem Seitensatz in Terzkopplung.

In der Gliederung des Ablaufs durch eine Folge unterschiedlicher, klar abgrenzbarer Satzmuster wird makroskopisch gespiegelt, was Boccherinis Kompositionstechnik auf der Mikroebene generell ausmacht und in dem Beispiel deutlich erkennbar wird: die Reihung kleiner motivischer Phrasen im Rahmen periodisch gegliederter Taktgruppen,<sup>71</sup> die jeweils durch eigene texturale Verhältnisse definiert und voneinander abgesetzt werden.

Neben der naheliegenden und daher auch dominierenden paarigen Zusammenfassung nach Instrumentengruppen spielen – wenngleich in geringerem Umfang – auch andere Allianzen eine strukturbildende Rolle, wobei drei- bis vierstimmige Kopplungen zwischen den Violinen und Bratschen am häufigsten vorkommen. In den seltenen Fällen, in denen die Violoncelli in größere Klanggruppen integriert werden, geschieht dies überwiegend zusammen mit den Bratschen als benachbartem Register.

Dabei wird die große Besetzung von Boccherini auch als chorisch verbundenes Ensemble von großer Klangkraft eingesetzt. In Themenbildungen geschieht dies eher kleingliedrig, wie etwa im Kopfsatz *Allegro moderato* des B-Dur-Sextetts op. 23/2 (G 455), in dem Boccherini auf den Kontrast im Wechsel zwischen einer kurzen auftaktigen Motivfloskel im sechsstimmigen Unisono-Forte und einer verhaltenen dreistimmigen Antwort setzt oder im zweiten Satz *Allegro assai* des F-Dur-Sextetts op. 23/6 (G 459), in dem ein kurzes trillerartiges Sechzehntelmotiv in der ersten Violine und eine Achtelskala im fünfstimmigen Unisono einander ablösen.<sup>72</sup>

Darüber hinaus nutzt Boccherini das klangliche Potenzial des groß besetzten Ensembles, um eindrucksvolle dynamische Höhepunkte aufzubauen. Mehrmals „erweitert“ er zu diesem Zweck das Ensemble durch Stimmteilungen innerhalb der Instrumentengruppen. So nutzt er beispielsweise im Kopfsatz des Es-Dur-Sextetts op. 23/1 (G 454) in einem akkordisch repetierenden Begleitsatz zur Solovioline die leeren A- und D-Saiten der zweiten Violine und der Violoncelli, um zusammen mit den gegriffenen Tönen die Zahl der gestrichenen Saiten auf dem Weg zum Kulminationspunkt der Durchführung (T. 93–96) auf acht zu erhöhen (2 Violin-, 2 Bratschen- u. 4 Violoncellosaiten). Das Bassfundament erklingt dabei im vierfachen Unisono und nimmt damit die Dimension einer Orchesterstimmgruppe an (Nb 70).

Ausgedehnte *fortissimo*-Tableaus, die einen ähnlichen texturalen Aufbau aufweisen, finden sich in den beiden schnellen Sätzen des F-Dur-Sextetts op. 23/6 (G 459). Im zweiten Satz *Allegro assai* baut Boccherini im Seitensatz auf der Doppeldominante über fünf Takte hinweg eine Steigerung auf, die in eine statische *fortissimo*-Klangfläche auf der Dominante C-Dur mündet (Nb 71). Ausgangspunkt der Steigerung ist, wie so häufig in Boccherinis Sextetten, ein nach Instrumentengruppen sortiertes Ensemble, in dem die Bratschen und Violoncelli jeweils unisono geführt werden und die Violinen in Terzkopplung die Thematik ausspinnen (T. 39–46). Auf dem Höhepunkt werden wiederum mit Ausnahme der ersten Violine, die ein Trillermotiv sequenziert, alle Instrumente in ein repetierendes Akkordfeld zusammengeführt, das durch Stimm-

71 Vgl. hierzu: Ellen Iris Amsterdam, *The String Quintets of Luigi Boccherini*, S. 81 ff.; Tilman Sieber, *Das klassische Streichquintett*, S. 68 f.; Christian Speck, Art. *Boccherini*, in: *MGG2P*, Bd. 3, Sp. 162; Ludwig Finsscher, *Das Streichquartett*, Bd. 1, S. 52 ff.

72 Vgl. hier wieder die Satzanfänge und deren Parallelstellen im weiteren Satzverlauf.

## Nb 70: LUIGI BOCCHERINI: Sextett Es-Dur G 454

I. Allegro molto (T. 88–95)

The musical score for measures 88-95 of Boccherini's Sextet in E major, Op. 454, I. Allegro molto. The score is for a string sextet (Violins I & II, Violas I & II, Violoncellos I & II) in 4/4 time. Measures 88-95 show a complex texture with rapid sixteenth-note passages in the lower strings and more melodic lines in the upper strings. Measure 93 features a trill in the first violin. The score is written in E major (three sharps) and 4/4 time.

teilen auf ein Streicherensemble mit acht klingenden Stimmen ausgedehnt wird (T. 46–54). Die gewaltige Klangfläche bricht nach acht Takten unvermittelt ab, um nach einer Generalpause im *pianissimo* einem kammermusikalisch durchsichtigen, ansatzweise kontrapunktisch angelegten Satz Platz zu machen (T. 55 ff.).

Durch das Prinzip der Reihung konzertanter Episoden in Satzphasen wechselnder Textur stehen in Sonatensätzen die Proportionen der Satzglieder in Korrelation zur Besetzungsgröße: Als Hauptort konzertierender Auftritte erfährt hier vor allem die Dominantfläche der Exposition im vielstimmigen Satz eine signifikante Ausweitung.<sup>73</sup> Im Vergleich zu den kleineren Besetzungen stehen im Sextett mehr Einzelstimmen bzw. kombinierbare Stimmpaare zur Verfügung, die von Boccherini nacheinander in die konzertanten Abläufe integriert werden.<sup>74</sup> Da

73 Vgl. hierzu auch Tilman Sieber, *Das klassische Streichquintett*, S. 66 f.

74 Vgl. beispielsweise den Kopfsatz des Sextetts op. 23/1, in dem die Dominantfläche zwei Drittel der Exposition einnimmt. Mit dem Beginn des Seitensatzes (T. 29 ff.) übernehmen hier die Ensemblemitglieder in folgender Reihenfolge nacheinander den konzertanten Part: Vc 1 – Vc 2 – Violinpaar – Bratschenpaar – VI 1 – VI 2.

## Nb 71: LUIGI BOCCHERINI: Sextett F-Dur G 459

## II. Allegro assai (T. 39–48)

39

Vl 1

Vl 2

Va 1

Va 2

Vc 1

Vc 2

43

46

dies jeweils in charakteristischer Satzdicke und Instrumentierung sowie wechselnder funktionaler Zuordnung der Einzelstimmen<sup>75</sup> geschieht, wird bereits im zweiten großen Expositionsabschnitt vor der Durchführung ein breites und kontrastreiches Spektrum an klanglich profilierten Satzelementen ausgebreitet. Das Spiel mit Klangfarben rückt bei der Gestaltung des Satzverlaufes in den Vordergrund und trägt in seinen vielfältigen Ausprägungen auch größer dimensionierte Reihungen konzertanter Sequenzen, die auf motivischer Ebene keine Entwicklung aufweisen.

Überblickt man beide Sextettserien, so ist das zu Grunde liegende Satzgerüst bei Boccherini und Brunetti sehr ähnlich gestaltet. Unabhängig vom Satztyp werden die Sätze überwiegend durch Reihungsanlagen textural klar abgrenzbarer Abschnitte gebildet, innerhalb derer sukzessive wechselnde Soloinstrumente oder konzertierende Instrumentenpaare mit der Ausspinnung statischer Motivfloskeln hervortreten. Boccherini geht in der Satzgestaltung allerdings in zweifacher Hinsicht über Brunetti hinaus: Zum einen nutzt er das Spektrum der klanglichen Gestaltungsmöglichkeiten im sechsstimmigen Satz in deutlich ausgeprägteren Kontrastbildungen der aufeinander folgenden Klangbilder, die teils ins ausgesprochen Plakative übergehen, wenn etwa vielstimmige Klangtableaus dem völligen Verstummen des Ensembles gegenübergestellt werden. Zum anderen werden die Ensemblemitglieder bei Boccherini auf vielfältigere und differenziertere Art in die konzertanten Soloparts eingebunden als bei Brunetti. In der asymmetrischen Ensembledisposition Brunettis treten besonders die beiden ersten der drei Violinen konzertierend hervor; die einzelne Bratschenstimme und die stets gekoppelten Violoncelli spielen zwar eine signifikante, doch quantitativ deutlich geringere Rolle. Bei Boccherini sind dagegen die drei Register gleich stark besetzt und in den Soloparts als konzertierende Elemente eigenen Timbres durchweg präsent. Die Rahmeninstrumente werden – mit besonderer Betonung des ersten Violoncellos – im größeren Umfang solistisch eingesetzt, die beiden Bratschen dagegen regelmäßig als Gruppe eigener klanglicher Ausrichtung und thematischer Profilierung präsentiert.

### 7. 1. 2 Konzertante Faktur unter Einbeziehung eines Kontrabasses: Ignaz Pleyels Straßburger Sextett

Ignaz Pleyel (1757–1831), der in späteren Jahren zahlreiche Werke Boccherinis in seinem Pariser Verlag herausbrachte, schuf sein Sextett op. 37 bis spätestens 1791 in Straßburg während seiner produktivsten Phase als Komponist. Nach der Vielzahl der frühen Drucke und den mehrfachen Bearbeitungen des Werkes u. a. für Streichquintett, Klavierquartett oder Klaviertrio<sup>76</sup> zu schließen, hatte Pleyel mit dem Sextett einen außerordentlich großen Erfolg.<sup>77</sup> Der unmittelbare Anlass für die Komposition ist zwar nicht bekannt, doch gingen bei Pleyel, wie schon bei

75 Melodie (Solo/Soli), Bass und Begleitstimmen in immer neuen instrumentalen Konstellationen.

76 Vgl. Rita Benton, *Ignace Pleyel. A Thematic Catalogue of his Compositions*, S. 81 f.

77 Auch heute gehört Pleyels Sextett neben Boccherinis Werkserie und Spohrs 1848 entstandenem Sextett op. 140 zu den wenigen Beiträgen des Repertoires aus der Zeit vor Brahms' erstem Sextett op. 18, die in modernen Ausgaben wieder zugänglich gemacht wurden. Die Neuausgabe der beiden Sextette von Pleyel und Spohr ist in der Reihe *Unbekannte Werke der Klassik und Romantik* im Verlag Walter Wollenweber in

Brunetti und Boccherini, Werke für die benachbarte Streicherbesetzung voran: In den Jahren vor der Vollendung des Sextetts gehörte Pleyel zu dem noch nicht allzu großen Komponistenkreis, der mehrere Beiträge zum umfangreichen frühen Repertoire für Streichquintett schuf.<sup>78</sup> Die zwölf Quintette Pleyels sind allesamt in der kurzen Zeitspanne zwischen 1785 und 1789, also kurz vor und während Pleyels Dienstverhältnis beim Straßburger Kardinal Louis de Rohan entstanden.<sup>79</sup> Welchen besonderen Stellenwert die Streichquintette in der zeitgenössischen Rezeption einnahmen, geht aus einem Bericht in Carl Friedrich Cramers *Magazin der Musik* aus dem April 1786 hervor:

„Aus Italien, im April, 1786.) Vor einiger Zeit haben wir das Vergnügen gehabt, Haydes [sic] vortreflichen [sic] Schüler, den Herrn Pleyel, hier [in Italien] zu sehen, und kennen zu lernen. Er ist ein junger, feuriger und sehr geschickter Componist; dabey voller Bescheidenheit und sehr angenehm im Umgang. Er hat uns von seinen neuen Quatuors und Trios hören lassen, die ganz vortreflich und originel [sic] sind. Nichts aber geht über seine Quinteln [sic] für 2 Violinen, 2 Bratschen und den Baß. Eins davon aus F moll ist vorzüglich ein Meisterstück. Welcher Gesang, welche Harmonie herrscht darin!“<sup>80</sup>

In dem Bericht wird einerseits auf Pleyels musikalische Wurzeln verwiesen, andererseits wird der Erfolg seiner Kammermusikproduktion – mit besonderer Hervorhebung der Streichquintette – in den gegenwärtigen biographischen Kontext seiner Italienaufenthalte gestellt. Pleyel lebte in den Jahren 1772 bis 1777 als Schüler Joseph Haydns am Hof der Esterházy in Eisenstadt, wo er zugleich auch Anstellung als Musiker fand. Hier entwickelte er sich zu einem exzellenten Pianisten und Geiger. Allerdings fallen die Jahre genau in Haydns sog. „Quartettpause“ zwischen den Serien op. 20 (1772) und op. 33 (1781), in denen Pleyels Lehrer keine Beiträge für die Gattung vollendete.<sup>81</sup>

Pleyels Karriere zwischen seinem Weggang aus Eisenstadt (1777) und der Berufung nach Straßburg (ca. 1785) ist zwar schlecht dokumentiert, doch entscheidend für seine kompositorische Entwicklung. Bekannt ist, dass er sich lange Zeit in Italien, besonders in Rom und Neapel aufgehalten hatte und u. a. mit dem Geiger Pietro Nardini befreundet war. Hier entstand sein eher an italienische Traditionen angelehnter Quartettstil, der sich vom Einfluss Haydns entfernte. Pleyel bediente sich bei den Streichquartetten<sup>82</sup> wie auch bei den Quintetten zunächst über-

Grärfeling bei München erschienen, in dessen Programm mehrere Kammermusikkompositionen jenseits der Standardbesetzungen zu finden sind.

78 Bis 1791 sind ca. 450 Streichquintette entstanden. Während in dieser Zeit vornehmlich Quintettserien herausgebracht wurden, handelt es sich bei Pleyel, ebenso wie bei Mozart, um eine Reihe von Einzelwerken (vgl. die Übersicht *Chronologie der Kammermusikwerke für fünf und mehr Streicher bis 1847* zu Beginn des Kapitels 6).

79 Vgl. etwa Rita Benton, *Ignace Pleyel. A Thematic Catalogue of his Compositions*, S. 83–98; Tilman Sieber, *Das klassische Streichquintett*, S. 22 oder am aktuellsten: Rita Benton, Art. *Pleyel*, in: *NGroveD2*, Bd. 19, S. 921 f.

80 2 (1786) 2. Hälfte, S. 968 unter der Rubrik: „Nachrichten. Auszüge aus Briefen“.

81 Vgl. hierzu Josef Klingensbeck, *Ignaz Pleyel. Sein Streichquartett im Rahmen der Wiener Klassik*, S. 277 ff. Während dieser Zeit lernte Pleyel auch seinen späteren langjährigen Arbeitgeber, den Prinzen Louis René Édouard de Rohan, kennen, der 1778 zum Kardinal der Diözese Straßburg ernannt wurde (vgl. Julius Zsako, *The String Quartets of Ignace J. Pleyel*, S. 14).

82 Vgl. Friedhelm Krummacher, *Das Streichquartett*, Bd. I, S. 94.



wiegend dreisätziger Werkdispositionen, die uneinheitliche Satzfolgen aufweisen. Bezüglich der Faktur ist bereits in der zweiten Quartettserie op. 2 (1784) die Hinwendung zur konzertanten Schreibart unter Beteiligung aller vier Instrumente an den thematisch-motivischen Verläufen deutlich zu spüren.<sup>83</sup> Ausgesprochen konzertante Quartette legte Pleyel ab etwa 1786 vor,<sup>84</sup> als er bereits nach Straßburg übersiedelt war.

Neben den kirchenmusikalischen Verpflichtungen, die Pleyel als Assistent des Straßburger Kapellmeisters Franz Xaver Richter zu erfüllen hatte, baute er sich im städtisch subventionierten Konzertleben ab 1786 eine prominente Plattform für Aufführungen seiner Kompositionen auf: Er organisierte und leitete eine der beiden Reihen der „Schönfeld-Pleyel Konzerte“<sup>85</sup>, deren Programme sowohl symphonische Werke als auch Kammermusik enthielten.<sup>86</sup> Hierfür komponierte Pleyel den größten Teil seiner Instrumentalwerke<sup>87</sup> und für dieses Podium mit seinen vielfältigen aufführungspraktischen Möglichkeiten dürfte auch das ungewöhnlich besetzte Sextett geschaffen worden sein.

Das Sextett gehört zu den wenigen konzertanten Kammermusikwerken, die Pleyel – wohl in Reminiscenz an das Wiener Kammermusikrepertoire – viersätzlich anlegte, indem er ein Menuett als Mittelsatz in den Zyklus aufnahm. Es ist davon auszugehen, dass es in zeitlicher Nähe zu den beiden späten Streichquintetten in F-Dur (Ben 283) und D-Dur (Ben 284) aus dem Jahr 1788 entstanden ist, die unter den Quintetten Pleyels einzig eine viersätzliche Disposition aufweisen.<sup>88</sup> Darüber hinaus ist die weitgehende Übereinstimmung der Satzfolgen mit einem *Allegro* als Kopfsatz, einem sanglichen langsamen Satz (Quintette: *Romance. Moderato*, Sextett: *Cantabile con espressione*) an zweiter Stelle, gefolgt von einem Menuett und einem Rondo-Finale in-

83 Josef Klingenbeck exemplifiziert dies am Kopfsatz des letzten Quartetts der Serie (D-Dur, Ben 312): Das Hauptthema wird zunächst von den drei Oberstimmen eingeführt, anschließend von der ersten Violine fortgesponnen und vom Violoncello virtuos in einem weiteren konzertanten Part aufgenommen. Die Viola tritt unmittelbar nach der Exposition des Seitenthemas durch das Violinduett als Soloinstrument hervor (vgl. Ignaz Pleyel, *Sein Streichquartett im Rahmen der Wiener Klassik*, S. 285 f.).

84 Vgl. hierzu Dieter L. Trimpert, *Die Quatuors concertants von Giuseppe Cambini*, S. 198.

85 J. P. Schönfeld war Kapellmeister am Temple Neuf.

86 Vgl. Julius Zsako, *The String Quartets of Ignace J. Pleyel*, S. 28.

87 Neben dem Sextett und den Streichquintetten zählt dazu auch der größere Teil der etwa 70 Streichquartette. Die 30 Werke der Quartettserien opp. 1, 2, 3, 5 und 6 waren bereits zwischen 1783 und 1785 in Druckausgaben erschienen.

88 Ignaz Pleyel: Satzfolge der Streichquintette in der Chronologie Rita Bentons

Ben 271 (1785):	I. Allegro spirit.	II. Adagio	III. Allegro	
Ben 272 (1785):	I. Moderato	II. Andante grazioso	III. Presto	
Ben 273 (1786):	I. Moderato	II. Adagio	III. Rondo. All <sup>o</sup> non molto	
Ben 276 (1786):	I. Andantino	II. Allegro quasi Presto	III. Tempo di Menuetto	
Ben 277 (1786):	I. Allegro	II. Andante sempre piano	III. Finale. Allegro molto	
Ben 274 (1787):	I. Allegro	II. Adagio non troppo	III. Rondo Allegro	
Ben 275 (1787):	I. Allegro	II. Adagio con sordini	III. All <sup>o</sup>	
Ben 283 (1788):	I. Allegro con brio	II. Romance. Moderato	III. Menuetto	IV. Rondo. Allegro
Ben 284 (1788):	I. Allegro	II. Romance. Moderato	III. Menuetto	IV. Rondo. Allegro
Ben 278 (1789):	I. Allegro	II. Andante	III. Tempo di Menuetto	
Ben 279 (1789):	I. Allegro	II. Andante e espressivo	III. Rondo	
Ben 285 (1789):	I. Moderato	II. Menuetto – Trio	III. Adagio	IV. Menuetto V. Rondeau

nerhalb von Pleyels Kammermusikœuvre der Zeit singulär und spricht angesichts der heterogenen Zusammensetzung der übrigen Quintette für ein gemeinsames Grundkonzept der drei groß besetzten Streicherkompositionen.<sup>89</sup> Sie gehören zu den letzten Kammermusikwerken, die Pleyel für seine Konzertserien noch schaffen konnte, bevor im November 1789 die französische Revolution Straßburg erreichte und die traditionellen Strukturen der städtischen Musikkultur zerstört wurden.<sup>90</sup> Das 1791 veröffentlichte Streichsextett stellt somit den Abschluss und Höhepunkt einer mehrjährigen Auseinandersetzung mit größeren kammermusikalischen Streicherbesetzungen dar.<sup>91</sup>

Die Quintette, die Pleyel vor seinem Sextett schuf, folgen der „österreichischen“ Besetzung mit zwei Bratschen und einem Violoncello. In seiner instrumentalen Disposition steht das Sextettensemble Pleyels dagegen der stimmpaarigen Besetzung Boccherinis nahe, der hierzu das zuvor von ihm „erfundene“ Streichquintett mit zwei Violoncelli im Bratschenregister ergänzt hatte. Mit der Hinzunahme eines Kontrabasses entschied sich Pleyel gegenüber Boccherini für ein ausgesprochenes Fundamentinstrument, das er funktional auch fast ausschließlich als solches einsetzte. Es gibt nur eine sehr kurze, dafür aber exponierte Stelle in der Reprise des Kopfsatzes, in der der Kontrabass eine obligate Rolle spielt: vor der Wiederholung des Hauptsatzthemas durch das Violoncello. Es ist eine kurze überleitende Passage, in der der Themenkopf durch die Stimmen sequenziert wird, angeführt vom Kontrabass als alleinstehender Stimme, der in kontrastierendem Klangcharakter die Violinen folgen (vgl. Nb 49, S. 70). Das Violoncello ist somit durchgehend als Repräsentant eines eigenen Registers für eine flexible Handhabung im Satz freigestellt. Dies spiegelt sich auch in der texturalen Grundstruktur des Satzes wieder, die besonders in den Ecksätzen – stärker noch als bei Boccherini – nach Instrumentengruppen organisiert ist. Das Violoncello steht dabei dem Violin- und dem Bratschenpaar, die häufig in Terz- bzw. Sextkopplung, seltener unisono oder in Oktaven geführt werden, als eigenständiger Part gegenüber.

Grundsätzlich werden alle Stimmen mit Ausnahme des Kontrabasses an den konzertanten Abläufen beteiligt. Dabei wird der thematisch exponierte Part etwa zu gleichen Teilen von zumeist paarig (selten mehrstimmig) gekoppelten Stimmgruppen oder von einem Soloinstrument allein übernommen. Bei konzertanten Auftritten von einzelnen Instrumenten werden die erste Violine, die sich vorübergehend aus der Kopplung an die zweite löst, und das Violoncello signifikant bevorzugt. Anders als bei Boccherini sind dabei im Violoncello an keiner Stelle besondere

89 Eine vergleichbare Satzfolge findet sich auch nicht in Pleyels Streichquartetten der Zeit.

90 Pleyel war noch zwei Monate zuvor als Nachfolger des verstorbenen Franz Xaver Richter zum Maître de Chapelle ernannt worden. Nun wurden die kirchlichen Güter konfisziert und der Kardinal ins Exil gezwungen. Mit ihm verließen 1790 viele Aristokraten und Musiker die Stadt, was zum Zusammenbruch des öffentlichen Musiklebens führte (vgl. Julius Zsako, *The String Quartets of Ignace J. Pleyel*, S. 30).

91 Pleyels Kammermusikproduktion brach nach der sehr produktiven Phase während seiner Anstellung in Straßburg ein. Aus der Zeit nach dem Sextett sind nur mehr zehn Streichquartette bekannt, wobei nur noch bis 1803 gesichert datierte Kompositionen für die Besetzung überliefert sind. Nach der Übersiedlung nach Paris 1795 konzentrierte sich Pleyel ganz auf seinen neu gegründeten Verlag und die später aufgebaute Klavierfabrik.

technische Schwierigkeiten etwa in exponierten Lagen zu bewältigen. Angesichts von Tilman Siebers Befunden, dass Pleyel in seinen Streichquintetten bei Themensetzungen und in konzertanten Abschnitten die erste Violine klar bevorzugt habe,<sup>92</sup> liegt die Vermutung nahe, dass die Ausweitung des Ensembles um ein eindeutig definiertes Fundamentinstrument, das eine frei gestaltbare Violoncellostimme ermöglicht, auf eine bestimmte personelle Situation zurückzuführen ist und einem Cellisten aus Pleyels Umfeld ein attraktiver Part zgedacht war. Besonders auffallend sind die ausgedehnten solistischen Passagen des Violoncellos im langsamen zweiten Satz *Cantabile con espressione*, die mit der Vortragsbezeichnung *dolce* in der Stimme hervorgehoben sind und etwa ein Fünftel des Satzumfangs einnehmen. Reizvoll ist dabei am Ende des Mittelteiles ein Dialog zwischen Violoncello und erster Violine gestaltet (T. 59 ff.).

Die Entwicklung der Themen ist in Pleyels Sextett maßgeblich durch die vielfältigen Möglichkeiten der Texturbildung geprägt, wobei melodische Verläufe von wechselnden Einzelinstrumenten oder Stimmgruppen in je individuell zusammengestellten Begleitensembles präsentiert werden. So ist etwa das Klangbild des Hauptsatzes durch eine Themenexposition geprägt, die abschnittsweise von Solostimmen über einem leichten akkordischen Begleitsatz der übrigen fünf Instrumente getragen wird. Thema, variierte Themenwiederholung (T. 10–15) und Themenfortspinnung (T. 20–26) werden nacheinander von erster Violine, Violoncello und zweiter Violine im *piano* präsentiert. Zwischen den drei „Soloepisoden“ vermitteln jeweils überleitende Takte (T. 8–9, 16–19), in denen das Ensemble als klangliche Interpunktion vorübergehend in eine stimmpaarige Gruppendisposition übergeht. Im Vergleich zum Hauptthemenkomplex erscheint das Seitensatzthema strukturell und klanglich wesentlich kompakter. Im Vordergrund steht nun eine Themenexposition durch Instrumentengruppen in wechselnder Satzdicke und Dynamik: Das Thema wird zunächst von den Violinen in Terzkopplung über einem Orgelpunkt im Violoncello im *piano* exponiert (T. 27–31) und unmittelbar anschließend von einem Streichquartett in vierstimmiger Kopplung im *forte* wiederholt (T. 32–34). Der Arbeit mit Klanggruppen bleibt Pleyel auch in der Fortführung des Seitensatzes in der nachfolgenden Spielepisode verpflichtet (T. 37 ff.), in der die Register mittels konzertierender Stimmenpaare im Wechselspiel einander gegenüber gestellt werden.<sup>93</sup> Durch die besondere Herausstellung von Solostimmen im Hauptsatz und von konzertierenden Stimmenverbänden auf der Dominantebene des Seitensatzes werden die beiden Hauptteile der Exposition strukturell und klanglich deutlich voneinander abgesetzt.

Auch in durchführenden und frei gestaltbaren Satzphasen schlagen sich die besonderen Möglichkeiten der Klangregie im sechsstimmigen Satz konzertanter Prägung signifikant nieder. Deutlich wird dies etwa im Durchführungsteil des Kopfsatzes, der sich aus einer Reihung schnell wechselnder Texturen zusammensetzt. In den einzelnen klanglich abgegrenzten Satzbildern werden die oben beschriebenen Satzstrukturen aus dem Haupt- und dem Seitensatz der Exposition nebeneinander gestellt. Soloepisoden konzertant hervortretender Instrumente lösen sich mit engräumigen Wechselspielsequenzen ab, in denen stimmpaarig gekoppelte Klanggruppen die spezifische Struktur des Sextettensembles widerspiegeln.

92 Vgl. Tilman Sieber, *Das klassische Streichquintett*, S. 57.

93 Als Partner für das Violoncello dient dabei die erste Bratsche (vgl. T. 46–48).

**Ignaz Pleyel: Sextett, Kopfsatz. Abfolge der Texturen in der Durchführung**

<b>Takt</b>	<b>Hauptstimme [thematisch-motivische Substanz]</b>	<b>Begleitung</b>
63–66	Solo: VI 1 [Hauptthema]	Va 1, Va 2, Vc
67–69	Solo: VI 2 [Hauptthema]	Va 1, Va 2, Vc
70–73	Wechselspiel durch Stimmpaare: VI – Va – VI – Va 1/Vc [neu]	Bassregister
74–76	Wechselspiel zwischen VI 1 und VI 2 [neu]	Va 1, Va 2, Vc, Kb
77–80	Solo: Violinen in Terzkopplung [Hauptthemenkopf integriert]	–
81–83	Solo: VI 2 [neu]	VI 1, Va 1, Va 2, Kb
84–89	Solo: Vc [wie T. 81–83]	VI 1, VI 2, Va 1, Kb
90–92	Solo: Violinen in Oktavkopplung [neu]	Va 1, Va 2, Vc, Kb
93–95	Solo: VI 1 [neu]	VI 2, Va 1
96–101	Wechselspiel zwischen Violinpaar und Vc/Kb [vergleichbar mit Seitensatz T. 42 ff.]	Mittelstimmen

Thematisch-motivische Arbeit im engeren Sinne findet nicht statt. Auf das in der Exposition eingeführte thematische Material wird explizit nur zu Beginn der Durchführung mit dem Hauptthema als eröffnender Geste zurückgegriffen. Der Themenkopf scheint dann noch einmal in einer unbegleiteten Solosequenz der Violinen kurz auf (T. 78). Stattdessen handelt es sich um eine Art durchführende Verarbeitung der aus der Exposition bekannten Satzstrukturen, die mit überwiegend neuer thematisch-motivischer Substanz in einem veränderten Licht neu arrangiert werden. Die beliebig erscheinende Reihung von in sich geschlossen angelegten Abschnitten ist Konsequenz einer Gestaltungsstrategie, die ganz auf den überraschenden Wechsel unterschiedlicher Klangbilder setzt. Pleyel nutzt hierfür das ganze Spektrum klangfarblicher Profilierung, das im sechsstimmigen Streicherensemble mit Kontrabass verfügbar ist. So stehen konzertante Sequenzen, die durch umfangreiche Stimmenreduzierung auf einen diskreten Registerbereich konzentriert sind (vgl. z. B. das Violinduett T. 77–80 oder das Violin-Bratschen-Trio T. 93–95) unvermittelt neben vollstimmigen, denen der Kontrabass orchestrale Klanglichkeit verleiht; auf einer weiteren Ebene werden klanglich kontrastierende Stimmgruppen im Wechselspiel kleindimensionierter Motivbausteine unmittelbar miteinander konfrontiert (vgl. besonders T. 96–101).

Von einem ähnlich vielschichtigen Umgang mit dem sechsstimmigen Ensemble sind die beiden Mittelsätze *Cantabile con espressione* und *Menuetto. Allegretto* nicht geprägt, in denen vor allem die beiden Violinen als Gruppe bzw. die erste Violine mit dem Violoncello als dialogisierendem Partner die thematischen Verläufe dominieren. Im klar gegliederten Rondo-Finale rückt die Klangregie allerdings wieder deutlich in den Vordergrund. Dafür ist vor allem die differenzierte Instrumentierung der Episoden verantwortlich, in denen nacheinander Soloinstrumente oder Instrumentenpaare konzertant hervortreten.<sup>94</sup> Der Begleitsatz wird in den einzelnen konzertanten Phasen jeweils individuell dem Solopart in einem stimmreduzierten Ensemble klang-

94 Vgl. hierzu auch die Ausführungen zu dem Satz in Kap. 4. 3.

Nb 72: IGNAZ PLEYEL: Sextett F-Dur B 261

IV. Rondo. Allegro (T. 1-23)

Rondo. Allegro

First system of the Rondo. Allegro, measures 1-7. The score is for six instruments: Violin I (V1), Violin II (V2), Viola I (Va1), Viola II (Va2), Violoncello (Vc), and Kontrabaß (Kb). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The first system contains measures 1 through 7. Dynamics include piano (*p*) for V1, V2, Va1, and Vc. The Kb part is mostly rests.

Second system of the Rondo, measures 8-15. This system continues the musical development. Dynamics include piano (*p*) and forte (*f*). The V1 and V2 parts have melodic lines with rests. The Va1 and Va2 parts have more active rhythmic patterns. The Vc and Kb parts provide a steady accompaniment. Measure 15 ends with a repeat sign.

Third system of the Rondo, measures 16-23. This system concludes the piece. Dynamics include forte (*f*) and piano (*p*). The V1 and V2 parts have melodic lines with rests. The Va1 and Va2 parts have more active rhythmic patterns. The Vc and Kb parts provide a steady accompaniment. Measure 23 ends with a repeat sign.

lich angepasst, indem einzelne Registerbereiche – etwa das Violin- oder das Bratschenpaar – vorübergehend ausgeblendet werden. Resultat ist eine Strukturierung der Episoden in Abschnitte, die durch Trio-, Quartett- und Quintettbesetzungen spezifischen Timbres geprägt sind.

Auf der Makroebene der Rondoform grenzen sie sich damit deutlich von den Ritornellen ab, in deren klanglich kontrastierend angelegter Binnenstruktur v. a. orchestrale Elemente Eingang finden. Die Ritornelle setzen sich intern aus zwei großen Teilen zusammen, die sich strukturell grundsätzlich unterscheiden. Im ersten Teil (T. 1–8) stellt die erste Violine über einer luftigen vierstimmigen akkordischen Begleitung das Rondothema vor, wobei auf das gewichtige Fundament des Kontrabasses zunächst noch verzichtet wird (Nb 72). Der Kontrabass wird für den zweiten Ritornellteil reserviert (T. 8–22), in dem Pleyel mit klanglich kontrastierenden Instrumentengruppen arbeitet, die teils durch drei- und vierstimmige Kopplungen im Einklang bzw. in Oktaven den Eindruck einer chorischen Besetzung hervorrufen. Dabei wird das Motiv der zweiten Themenhälfte (T. 5–8) aufgegriffen, bestehend aus zwei abspringenden Legatosechzehnteln und drei repetierenden Staccatoachteln. Während das Motiv in der ersten Themenexposition durchbrochen und leicht getupft präsentiert wird, ist es nun Grundlage für vier *forte*-Einwürfe (T. 9–10, 13–14, 17–18 u. 21–22), an denen jeweils der Kontrabass beteiligt ist. Als Klangkontrast zu den vorangehenden Takten wird das Motiv zunächst unter Ausschluss der Violinen vom tief registrierten Quartett zweimal unisono sequenziert. Die Antwort erfolgt im *piano* durch das komplementäre Diskantregister in einer entspannten bogenförmigen Linie. Ab dem dritten *forte*-Einwurf variiert Pleyel die Klangfarbe der Kontrastgruppen, indem er den Kontrabass mit den Violinen kombiniert und die Antworten im *piano* dem mittleren Register (Bratschen und Violoncello in entsprechender Lage) zuordnet.

Wie bei Boccherini stellt auch in Pleyels Sextett die Klangregie auf der Basis statisch angelegter Satzbausteine die zentrale motivische Verarbeitungstechnik dar. Die Faktur ist bei Pleyel insgesamt etwas homogener, wofür u. a. die durchgehende funktionale Zuordnung des Kontrabasses als Fundamentinstrument verantwortlich ist.

## 7. 2 Vom Sextett mit konzertant exponierter Solovioline zum Bravoursextett

Als in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts mit deutlichem zeitlichen Abstand zu den europaweit in Drucken verbreiteten konzertanten Sextetten Brunettis, Boccherinis und Pleyels erstmals wieder Werke für die große Streicherbesetzung geschaffen wurden, entwickelte sich bis 1850 ein Repertoire, das bezüglich der Faktur zwei Grundtypen zugeordnet werden kann: Der eine Repertoirezweig, der im nachfolgenden Kapitel 7. 3 beschrieben wird, zeichnet sich durch eine weitgehende Gleichbehandlung aller Instrumente aus, wobei der Satz in unterschiedlichem Maße kammermusikalisch durchgearbeitet ist. Daneben stehen im quantitativ größeren Umfang Sextettkompositionen, bei denen die erste Violine deutlich als Soloinstrument herausgestellt wird und die verbleibenden Stimmen primär oder ausschließlich in einem Begleitensemble zusammengefasst werden.

Diese im vorliegenden Kapitel thematisierten Kompositionen entstammen fast ausschließlich der Feder profilierter Geiger, die damit das von ihnen gepflegte Repertoire virtuosen Anstrichs



erweiterten und den eigenen Bedürfnissen anpassten: Hierzu zählen die Sextette der Violinvirtuosen Anton Wranitzky, Carl W. Henning, Joseph Mayseder, Ignaz F. Dobrzyński und Luigi Arditi. Das Spektrum der Satzbehandlung reicht von Werken konzertanten Profils, in denen der Solopart überwiegend auf die Violine konzentriert ist, wie etwa in dem frühen Wiener Sextett Joseph Eyblers, bis zu Kompositionen dezidiert brillanten Charakters, wie er in Luigi Arditis Sextett am deutlichsten hervortritt.

Werke brillanter Schreibweise setzen sich gegenüber Kompositionen konzertanter Faktur vor allem dadurch ab, dass nur die erste Violine als Soloinstrument über einem von vornherein festgelegten Begleitensemble herausgestellt wird<sup>95</sup> und somit der führende Part nicht in gleichberechtigter Weise sukzessive von den einzelnen Ensemblemitgliedern übernommen wird.

Anders als bei den konzertanten Sextetten des 18. Jahrhunderts, bei denen der charakterisierende Zusatz *concertant* aus dem Quartett- und Quintettrepertoire auch in Drucktitel der groß besetzten Werke Eingang gefunden hatte (Boccherini, Pleyel), ist kein Sextett bekannt, das explizit als *brillant* bezeichnet worden wäre. Einen bewussten Bezug zum Repertoire des *Quatuor brillant* stellte lediglich Luigi Arditi her, der sein Sextett in singulärer Weise als *Sestetto di bravura* betitelte<sup>96</sup>.

Gehäuft finden sich Kompositionen für Streichsextettbesetzungen mit besonders exponiertem Violinpart einzig im Wiener Umfeld ab ca. 1800. Chronologisch am Anfang stehen dabei Joseph Eybler (1765–1846) und Anton Wranitzky (1761–1820). Beide waren Schüler Joseph Haydns und Johann Georg Albrechtsbergers, der Ende der 1790er-Jahre selbst Werke für das große Streicherensemble komponiert hatte. Albrechtsbergers Sextette sind allerdings dem lokalen Sonderweg des Wiener Fugenquartetts verpflichtet und stehen somit in einem ganz anderen Traditionszusammenhang (vgl. hierzu Kapitel 7.3.1).

Etwa im gleichen Zeitraum schufen Joseph Eybler in Wien die Sextettversion seines Viola d'amore-Quintetts und Anton Wranitzky am Hof der Lobkowitz einen Sextettzyklus. Wranitzky übte in den beiden folgenden Jahrzehnten als herausragender Interpret und Lehrer einer Schule bildenden Einfluss auf die nachkommende Geigergeneration in Wien aus, in deren Kreis mehrere brillante Werke für die große Besetzung entstanden sind. Der besonderen Rolle, die Wranitzkys Schüler Joseph Mayseder in diesem Kontext als komponierender Geigenvirtuose in geschickter Anpassung an den Musikmarkt spielte, wird im vorliegenden Kapitel ein eigener Abschnitt gewidmet.

Anschließend werden exemplarisch drei der andernorts verstreut entstandenen Sextettkompositionen brillanten Charakters beschrieben, deren individuelle Ensembledispositionen durch unterschiedliche Gewichtung der einzelnen Register in den Begleitensembles jeweils eine eigene klangliche Ausrichtung besitzen, gepaart mit unterschiedlichen technischen Ansprüchen an den führenden Solopart.

95 Vgl. Dieter L. Trimpert, *Die Quatuors concertants von Giuseppe Cambini*, S. 176.

96 Vgl. das Titelblatt des 1843 bei Ricordi in Mailand herausgegebenen Stimmendrucks.

In mehrfacher Hinsicht schuf Joseph Eybler (1765–1846) mit der Bearbeitung seines Viola d’amore-Quintetts einen ungewöhnlichen Beitrag zum Sextettrepertoire. Einzigartig ist sowohl die Zusammenstellung des Ensembles mit einer Violine, drei Bratschen, Violoncello und Kontrabass als auch der Aufbau des Werks in sechssätziger Anlage. Beides wird im Zusammenhang mit der Werkdisposition und der Genese der Vorlage erklärbar.

Der Entstehungszeitraum des „Sextetts“ bzw. des zugrunde liegenden Quintetts, die weder veröffentlicht wurden noch in der handschriftlichen Überlieferung eine Datierung tragen,<sup>97</sup> lässt sich auf die zweite Hälfte der 1790er-Jahre eingrenzen, die frühen Jahren von Eyblers beruflicher Laufbahn in Wien:<sup>98</sup> Eybler debütierte 1794 mit drei Streichquartetten op. 1, deren Druck dem verehrten Lehrer Joseph Haydn gewidmet ist.<sup>99</sup> Bevor er nach einer Pause von 15 Jahren erst 1809 mit einer zweiten Quartettserie op. 10 in die Öffentlichkeit trat, setzte sich Eybler in mehreren Kompositionen mit unterschiedlichen Quintettbesetzungen auseinander. In diesem Kontext entstand ein weiteres, ebenfalls unveröffentlichtes Viola d’amore-Quintett (HV 184). Zwischen 1798 und 1803 brachte Eybler drei Streichquintette für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncello bzw. für Violine, 2 Bratschen, Violoncello und Kontrabass im Druck heraus. Die beiden letztgenannten „Kontrabassquintette“, die 1801 bzw. 1803 in der Opusreihe 6 bei Traeg in Wien erschienen, sind der Zusammenstellung des Sextettensembles der Bearbeitung sehr nahe verwandt.

Im Gegensatz zu den Quartetten op. 1, in denen Eybler Haydns viersätziger Anlage verpflichtet blieb,<sup>100</sup> experimentierte er in den nachfolgenden Quintetten mit ungewöhnlichen Werkdispositionen, die in ihrer fünf- bzw. sechssätzigen Anlage auf die Divertimento-Tradition Bezug nehmen.<sup>101</sup> Hier ist auch das zum Sextett umgearbeitete Viola d’amore-Quintett einzuordnen.

Das Werk ist in zwei Versionen handschriftlich überliefert. Zum einen als Streichsextett (HV 182) mit dem Titel *Sextetto in D pour 1. Violino. 3 Violes. Violonzello* [sic] & Basso in der Wiener Stadt- und Landesbibliothek<sup>102</sup> mit folgenden Sätzen:

97 Auf dem Titelblatt des handschriftlich überlieferten Stimmensatzes des Quintetts HV 185 (Herrmann-Verzeichnis) aus der Stiftsbibliothek Melk findet sich die Marginalie „Ch. M. 1823“, die in Zusammenhang mit den Initialen allerdings als Datierung der Abschrift zu interpretieren ist.

98 Eybler wurde 1792 bei den Karmelitern und 1794 am Wiener Schottenstift zum Regens chori berufen; ab etwa 1801 erfuhr er zunehmend Förderung durch Maria Theresia, die ihn zu Konzerten und Theateraufführungen im familiären Kreis lud und zum „Lehrer der Tonkunst“ der kaiserlichen Familie berief (vgl. Hildegard Herrmann, *Thematisches Verzeichnis der Werke von Joseph Eybler*, S. 14 f.).

99 Vgl. ebda., S. 238 f.

100 Vgl. Friedhelm Krummacher, *Das Streichquartett*, Bd. 1, S. 213.

101 Vgl. Hildegard Herrmann, *Thematisches Verzeichnis der Werke von Joseph Eybler*, S. 227–235.

102 A-Wst, Signatur: MH 10035/c.



- I. Adagio (D-Dur, 3/4) – Allegro (D-Dur, 4/4) [Sonatensatz]
- II. Menuetto (D-Dur, 3/4) mit Trio 1 (A-Dur, 3/4), Trio 2 (G-Dur, 3/4) und Trio 3 (D-Dur, 3/4)
- III. Andante grazioso (A-Dur, 6/8)
- IV. Menuetto (D-Dur, 3/8) mit Trio 1 (G-Dur, 3/8) und Trio 2 (D-Dur, 3/8)
- V. Adagio (h-Moll, 3/4)
- VI. Allegretto (D-Dur, 2/4) [Rondo]

Die zweite Quelle besteht aus einem Stimmensatz der ursprünglichen Fassung (HV 185) mit dem Titel *Quintetto à Viola d'Amore, Violino, Viola, Violoncello e Violone*<sup>103</sup>, der in der Klosterbibliothek des Stifts Melk verwahrt wird.<sup>104</sup> Ihm sind als aufführungspraktische Alternative – wie auf dem Titel vermerkt ist: „In Ermangelung einer Viola d'Amore“ – zwei Bratschenstimmen beigelegt, die in einer Stimme auf zwei mit einer Akkolade verbundenen Systemen notiert sind.<sup>105</sup> Der Wiener Stimmensatz des *Sextetto* entspricht dieser Fassung: Die Viola d'amore wird in der Bearbeitung von zwei Bratschen übernommen. Die übrigen Stimmen der Violine, der Viola und der Bassgruppe bleiben unverändert und sind in beiden Quellen identisch. Allerdings fehlen in der Melker Quelle die Sätze drei und vier, also das *Andante grazioso* und das zweite Menuett.

Der aufführungspraktische Vermerk zur Alternativfassung auf dem Titel des Viola d'amore-Quintetts verweist auf das bekannte Faktum, dass die Viola d'amore seinerzeit nicht mehr zu den gängigen und allgemein gebräuchlichen Instrumenten gehörte. Bereits in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts war das Viola d'amore-Spiel nicht mehr sehr verbreitet und wurde eigentlich nur noch im häuslichen Rahmen von wenigen Liebhabern gepflegt.<sup>106</sup>

Die Bearbeitung des Viola d'amore-Quintetts in eine Untersuchung zum groß besetzten Kammermusikrepertoire aufzunehmen ist schon deshalb legitim, weil Eybler bereits in der Vorlage ein Werk schuf, das in seinem klanglichen Spektrum signifikant über die Möglichkeiten hinausgeht, die in einem konventionell, also ausschließlich mit Mitgliedern der Geigenfamilie besetzten Streichquintett realisiert werden können. Neben dem besonderen Timbre der mitschwingenden Saiten nutzte Eybler die spieltechnischen Besonderheiten der Viola d'amore, um über weite Strecken die klangliche Wirkung eines mehr als fünfstimmigen Ensembles zu erzielen.

103 Die Angabe eines „Violone“ auf dem Titelblatt deutet nicht auf eine Besetzung des barocken Bassinstruments hin, das noch der Gambenfamilie näher steht als der Violinfamilie; im Wiener Umfeld des ausgehenden 18. Jahrhunderts – wie etwa bei Haydn oder Mozart – ist mit „Violone“ grundsätzlich der Kontrabass gemeint (vgl. hierzu: James Webster, *Violoncello and Double Bass in the Chamber Music of Haydn and his Viennese Contemporaries, 1750–1780*, S. 418 f.).

104 A-M, Signatur: V/505.

105 Des Weiteren befindet sich hier eine zweite Violoncellostimme, durch die der Kontrabass ersetzt werden kann. Abgesehen von Oktavversetzungen, durch die das Bassregister des Violoncellos möglichst ergiebig ausgenutzt wird, ist sie identisch mit der Kontrabassstimme.

106 Vgl. Kai Koepp, Art. *Viola d'amore*, in *MGG2S*, Bd., Sp. 1570. Das Instrument spielte auch in Eyblers *Ceuvre* nur eine marginale Rolle. Die beiden genannten Quintette sind die einzigen Werke, in denen Eybler die Viola d'amore einsetzte. Beide Viola d'amore-Quintette liegen auch in Fassungen für Violine, 2 Bratschen und 2 Violoncelli vor.

Das zumeist siebensaitig gebaute Instrument mit metallischen Resonanzsaiten wird in der Stimmung stets der Tonart der zu interpretierenden Werke angepasst.<sup>107</sup> Es handelt sich um eine Dreiklangsstimmung,<sup>108</sup> in der insbesondere Doppelgriffe und Akkorde im Vergleich zu den in Quinten gestimmten Instrumenten der Geigenfamilie relativ einfach zu spielen sind.<sup>109</sup> Entsprechend hat Eybler das Instrument in seinem Quintett eingesetzt: Die Viola d'amore-Stimme ist fast durchgehend als Begleitpart in akkordisch repetierenden Terz- oder anderen Intervallfolgen<sup>110</sup> bzw. entsprechenden Liegenoten<sup>111</sup> gestaltet (Nb 73).

Nb 73: JOSEPH EYBLER: Viola d'amore-Quintett D-Dur HV 185 (A-M, Sign. V/505)

I. Allegro (Viola d'amore-Stimme, T. 27–36)



Darüber hinaus gehören ausgedehnte Folgen von Arpeggien zum typischen Erscheinungsbild der Viola d'amore-Stimme.<sup>112</sup> So fällt dem Instrument in dem klar strukturierten Partiturbild die Rolle einer harmonisierenden Füllstimme im mittleren Register zu, der sie lediglich einmal, im dritten Trio des ersten Menuetts, mit einem solistischen Auftritt entwächst.

107 Im ausgehenden 18. Jahrhundert hatte sich bei Viola d'amore-Kompositionen D-Dur durchgesetzt (vgl. Eva Küllmer, *Mitschwingende Saiten. Musikinstrumente mit Resonanzsaiten*, S. 242 f.), die Grundtonart von Eyblers Viola d'amore-Quintetten (und damit auch der Sextettbearbeitung).

108 Im hier vorliegenden D-Dur beispielsweise folgendermaßen: d – fis – a – d<sup>1</sup> – fis<sup>1</sup> – a<sup>1</sup> – d<sup>2</sup> (vgl. John H. van der Meer, *Musikinstrumente*, S. 111) oder A – d – a – d<sup>1</sup> – fis<sup>1</sup> – a<sup>1</sup> – d<sup>2</sup> (Eva Aurelia Gehrer, Art. *Viola d'amore*, in: Stefan Drees [Hrsg.], *Lexikon der Violine*, S. 704). Aufgrund der unterschiedlichen praktizierten Möglichkeiten wurde die Stimmung häufig im Notenmaterial angegeben. Ein entsprechender Hinweis ist allerdings im vorliegenden Stimmensatz nicht vorhanden.

109 Vgl. Eva Küllmer, *Mitschwingende Saiten. Musikinstrumente mit Resonanzsaiten*, S. 237.

110 Vgl. v. a. den Kopfsatz und das 3. Trio.

111 Vgl. v. a. das Menuetto, das Adagio und die Ritornelle 1 und 3 des Rondo-Finales.

112 Vgl. etwa im Kopfsatz die Schlussgruppe der Exposition (T. 75–85) und das Satzende sowie im Rondo-Finale den abschließenden Teil der 1. Episode (T. 57–118), den Abschluss des 2. Ritornells (T. 135–145) und das Satzende.

Die Substitution des klangvollen zwei- und immer wieder auch dreistimmig angelegten Viola d'amore-Parts durch zwei Bratschen liegt somit nahe. Deren funktionale Zuordnung im Satz wird in der Bezeichnung der Stimmen des *Sextetto* in der Wiener Quelle unterstrichen. Die einzelnen Stimmen sind in Abweichung vom Titelblatt mit „Violino“, „Viola concert[ante]“, „Viola prima Ripieno“, „Viola seconda ripieno“, „Violoncello“ und „Violone“ überschrieben. Die besondere Hervorhebung der ersten Viola als „konzertierendes“ Ensemblemitglied entspricht allerdings nicht ihrer vorrangigen Rolle im Satz: Die Bezeichnung verdeutlicht in erster Linie eine Abgrenzung von den beiden begleitend angelegten Ripienostimmen im gleichen Register.

Tatsächlich konzentriert sich der Solopart überwiegend auf die Geigenstimme. Mit Ausnahme der Menuette dominiert die Violine alle Sätze, wobei die Stimme in den beiden schnellen Ecksätzen deutlich virtuose Züge trägt. In einzelnen Satzphasen des Kopfsatzes und im Rondo-Finale erinnern vorübergehende solistische Auftritte der „Viola concert.“ und des Violoncellos in Ansätzen an eine konzertante Schreibart.<sup>113</sup> Doch bildet sich dabei kein konzertantes Satzprinzip wechselnder Soloinstrumente aus, das – wie etwa in den ausgesprochen konzertanten Anlagen bei Boccherini oder Pleyel – substanziell in die Satzstruktur eingreifen würde. Zudem bleiben hiervon die Ripieno-Bratschen und der Kontrabass als funktional festgelegte Elemente des Begleitsatzes fast durchgehend ausgeklammert.

Einzig in den Trios der beiden Menuette treten auch eine der beiden Ripieno-Bratschen und der Kontrabass als weitere Soloinstrumente hervor, wobei diese Satzteile durch eine spezifische Registrierung des Ensembles ausgezeichnet sind: Sowohl die Trios der Menuette als auch das zwischen den Menuetten als dritter Satz stehende *Andante grazioso* weichen in ihrer Instrumentierung entsprechend folgender Übersicht von den übrigen, vollstimmig angelegten Sätzen ab.

Instrumentierung der Mittelsätze in Eyblers <i>Sextetto</i> (HV 182) <sup>114</sup>						
II.	Menuetto (D-Dur)	VI	Va conc.	Va rip. 1	Va rip. 2	Vc Bass
	Trio 1 (A-Dur)	VI	Va conc.			Vc Bass
	Trio 2 (G-Dur)	VI	Va conc.		Va rip. 2	Vc * Bass
	Trio 3 (D-Dur)		Va conc.	Va rip. 1 *		Vc Bass
III.	Andante (A-Dur)	VI	Va conc.			Vc Bass
IV.	Menuetto (D-Dur)	VI	Va conc.	Va rip. 1	Va rip. 2	Vc Bass
	Trio 1 (G-Dur)	VI	Va conc.			Vc Bass
	Trio 2 (D-Dur)	VI	Va conc.			Vc Bass*

<sup>113</sup> Im Kopfsatz präsentiert die „Viola concert.“ am Ende des Hauptsatzes eine kurze neue *dolce*-Melodie (Exposition T. 40 ff. bzw. Reprise T. 138) und übernimmt die Spielepisode im Anschluss an die Seitensatzreprise von der Violine. Das Violoncello ist Partner der Violine bei der Exposition und Reprise des Seitensatzthemas (T. 47 ff. bzw. T. 176) und hat einen kurzen virtuellen Auftritt in exponierter Lage in der Durchführung (T. 125–136). Im Rondo-Finale eröffnet die „Viola concert[ante]“ die erste Episode (D-Dur, T. 29–56) mit virtuossem Passagenwerk und wird beim Wechsel in einen zweiten „Minore“-Teil (d-Moll, T. 57–72) von der Violine abgelöst. In der zweiten Episode wird das Violoncello als Soloinstrument in teils sehr hoher Lage (bis g<sup>2</sup>) eingesetzt (T. 147–178).

<sup>114</sup> Durch Asteriskus werden in den Trioteilen solistisch hervorgehobene Instrumente gekennzeichnet.

Neben der Ausblendung der Violine im dritten Trio des ersten Menuetts wird das Ensemble im größeren Umfang in den „Ripieno“-Stimmen reduziert, in denen die Viola d’amore der ursprünglichen Quintettversion aufgegangen ist. Die Besetzung des auf D-Dur eingestimmten Instrumentes liefert hierfür in den Werkteilen, die nicht in der Grundtonart stehen, eine Erklärung: Die Dreiklangsstimmung der Spielsaiten und die diesen angepasste Intonation der mit-schwingenden Resonanzsaiten schränkte für Eybler den Einsatz des Instruments im Quintett ein. Dies wird in der Melker Quelle ersichtlich, in der allerdings – wie bereits erwähnt – nur das erste Menuett als Viola d’amore-Quintett überliefert ist:

**Instrumentierung des ersten Menuetts in Eyblers Viola d’amore Quintett (HV 185):**

II. Menuetto (D-Dur)	VI	Va	Viola d’amore	Vc	Kb
Trio 1 (A-Dur)	VI	Va		Vc	Kb
Trio 2 (G-Dur)	VI	Va		Vc	Kb
Trio 3 (D-Dur)		Va	Viola d’amore*	Vc	Kb

Die beiden verbleibenden Ensemblereduzierungen in den D-Dur-Trios der Menuette sind dagegen durch die jeweils solistisch exponierten Instrumente motiviert (in der Tabelle gekennzeichnet durch einen Asteriskus): Viola d’amore (Quintett) bzw. „Viola prima Ripieno“ (Sextett) und Kontrabass<sup>115</sup> haben hier innerhalb des gesamten Werkes ihren einzigen solistischen Auftritt, wofür das Begleitensemble jeweils speziell angepasst wird. Durch die Herausnahme der Violine bzw. des mittleren Violonregisters wird somit auch den tonlich nicht so durchsetzungsfähigen Instrumenten des Ensembles ermöglicht, jeweils in hoher Lage und ohne ähnlich timbrierte „Konkurrenz“ zu brillieren.<sup>116</sup> Entsprechend profitiert bereits zuvor im zweiten Trio des ersten Menuetts das Violoncello bei einem ausgedehnten Soloauftritt im mittleren Registerbereich davon, dass die Viola d’amore (im Quintett) pausiert. In der Sextettversion dieses Satzteiles wird zwar die zweite Ripieno-Bratsche in den Begleitsatz integriert,<sup>117</sup> sie folgt dabei allerdings nur dem Begleitmuster der „Viola conc.“ in einer Lage unterhalb des Soloparts im Violoncello. Wechselnde Instrumentierungen bzw. Stimmreduzierungen sind in den Mittelsätzen demnach zum einen Konsequenz aus der Verwendung der Viola d’amore in der Originalfassung, die bezüglich Tonartenwechseln relativ unflexibel einsetzbar ist, zum anderen bewusstes Mittel der Klangregie in einem vielstimmigen Ensemble.

Während in den Menuetten in gezielter klanglicher Differenzierung solistische Auftritte verschiedener Ensemblemitglieder je eigenem Timbres inszeniert werden, setzt Eybler in den Ecksätzen verstärkt auf orchestrale Klangmittel. Dazu trägt im Quintett die beschriebene Klangqualität der überwiegend mehrstimmig gesetzten Viola d’amore bei, deren Resonanzsaiten unter entsprechender Anregung das harmonische Volumen zusätzlich anreichern. Darüber hinaus weist der

115 Die Kontrabassstimme ist im Trio explizit als „Solo“ bezeichnet.

116 Die Soloinstrumente bewegen sich in den gebräuchlichen Registerbereichen der pausierenden Instrumente.

117 In den Bratschenstimmen, die dem Viola d’amore-Quintett als aufführungspraktische Alternativbesetzung beigelegt sind, wird hiermit die erste Bratsche betraut: „Trio 2<sup>do</sup>: Con Viola 1<sup>ma</sup>: Solo“ (fol. 5r).

Begleitsatz vor allem in der Violoncello- und der Violastimme häufig Stimmteilungen in repetierenden Begleitfloskeln auf. So erklingt etwa in der Überleitung zum Seitensatz des eröffnenden Allegro (T. 27 ff.) durch Stimmteilungen in Viola, Viola d'amore und Violoncello ein orchestral angelegtes „siebensaitiges“ Begleitensemble zur konzertant gestalteten Violine.

Durch variable Stimmreduzierungen und Stimmteilungen nutzt Eybler bereits im Quintett eine breite Klangpalette, zu der als besondere Farbe das weiche Timbre der Viola d'amore zählt. In der Sextettbearbeitung ist der Verlust dieser Klangqualität mit einem Zugewinn an Klangkraft verbunden. Dies ist zum einen natürliche Konsequenz der Aufteilung des mehrstimmig angelegten Viola d'amore-Parts auf zwei Instrumente der Geigenfamilie. Zum anderen setzt Eybler die beiden Ripienobratschen dort, wo es sich grifftechnisch realisieren lässt und orchestrale Effekte erwünscht sind, auch chorisch in verstärkender Verdopplung ein.<sup>118</sup> Die texturale Grundstruktur des Begleitsatzes bleibt dabei wegen der klaren funktionalen Zuordnung der Stimmen im Satz stets erkennbar: Violoncello und Kontrabass legen, wo ihnen nicht in klar abgesteckten kurzen Abschnitten solistische Aufgaben zugeteilt werden, das Fundament. Stets eng aneinander gekoppelt bilden die Ripieno-Bratschen die harmonisierenden Füllstimmen in meist einfach strukturierten Begleitmustern. Diesen schließen sich die beiden Oberstimmen außerhalb der konzertanten Phasen als komplementäre Partner an.

Aufgrund der unterschiedlichen spieltechnischen Möglichkeiten von Viola d'amore und Bratsche kommt es bei der Umwandlung der begleitenden Mittelstimme zudem immer wieder zu Anpassungen an das „modernere“ Instrumentarium, die sich in neuen Satzmustern manifestieren und der Sextettfassung ein eigenständiges Klangbild verleihen. Exemplarisch wird dies in der Transformation der auffallend ausgedehnten Arpeggio-Sequenz der Viola d'amore am Ende des zweiten Ritornells im Rondo-Finale des Quintetts (T. 135–145) deutlich (Nb 74): Aus den ausschwingenden Akkordfolgen von vier angestrichenen Saiten und sieben Resonanzsaiten der Viola d'amore wird im *Sextetto* eine Sequenz von Sechzehntelfigurationen in den terzgekoppel-

Nb 74: JOSEPH EYBLER: Viola d'amore-Quintett D-Dur HV 185 (A-M, Sign. V/505)

VI. Allegretto (2. Ritornell, Viola d'amore-Stimme, T. 134–145)



118 Vgl. etwa in den d-Moll Teilen der beiden Episoden im Rondo Finale.

Nb 75: JOSEPH EYBLER: Sextett D-Dur HV 182 (A-Wst, Sign. MH 10035/c)

VI. Allegretto (2. Ritornell, „Due Viole“, T. 134–138)



ten Bratschen (Nb 75). Diese sind zwar auch akkordisch geprägt, weisen mit ihrer gemischten Legato-Stakkato-Artikulation aber einen ganz anderen Klangcharakter auf.

Durch die Sextettbearbeitung des Viola d'amore-Quintetts wird ein Klangbild vergangener Zeiten in ein modernes Gewand gebracht und ein klangvoll-orchestral gestaltetes Werk dem üblichen zeitgenössischen Instrumentarium angepasst.

Während Joseph Eybler bei seinen kompositorischen Experimenten für größer besetzte Streicherensembles noch um 1800 auf Stilelemente und Ensembledispositionen zurückgriff, die seinerzeit bereits anachronistisch anmuteten, bereitete sein Wiener Kollege Anton Wranitzky (1761–1820) bereits den Boden für ein Repertoire, das in der Donaumetropole am Beginn des 19. Jahrhunderts außerordentlich populär werden sollte: die „brillante“ Kammermusik, speziell das *Quatuor brillant*. Ausgangspunkt dieser zentralen Gattung des virtuos angelegten Repertoires war die französische Geigenschule Giovanni Battista Viottis, die vor allem durch die Konzerttätigkeit von dessen Schüler Pierre Rode europaweite Rezeption erfuhr.<sup>119</sup> In Wien hatte neben Franz Krommer (1759–1831) und Peter Hänsel (1770–1831)<sup>120</sup> maßgeblich Anton Wranitzky in seinen Werkzyklen der 1790er-Jahre den Haydn'schen Quartetttypus durch die Aufnahme virtuoser Elemente umgeprägt.<sup>121</sup> Wranitzky, aus dessen Feder der letzte bekannte Sextettzyklus stammt, schuf damit die Voraussetzung für eine breite kompositorische Rezeption des *Quatuor brillant*<sup>122</sup>, die auch auf die größeren Streicherbesetzungen ausstrahlte.

119 Vgl. Friedhelm Krummacher, *Das Streichquartett*, Bd. 1, S. 207.

120 Vgl. Ebda., S. 217 ff.

121 Vgl. Ludwig Finscher, Art. *Streichquartett*, in *MGG2S*, Bd. 8, Sp. 1944.

122 Im deutschen Sprachraum auch unter der Bezeichnung „Virtuosquartett“.



### Anton Wranitzky: Streichsextett-Serie

#### Sextett B-Dur *X Hd 44*

- I. Allegro con spirito (B-Dur, 4/4)
- II. Adagio (Es-Dur, 4/4)
- III. Finale. Allegro molto (B-Dur, 2/4)

#### Sextett G-Dur *X Hd 45*

- I. Allegro (G-Dur, 4/4)
- II. Andantino (e-Moll, 2/4)
- III. Finale. Adagio (G-Dur, 4/4) – Allegretto (G-Dur, 6/8)

#### Sextett D-Dur *X Hd 46*

- I. Allegro maestoso (D-Dur, 4/4)
- II. Adagio con moto (A-Dur, 2/4)
- III. Allegro (D-Dur, 2/4)

#### Sextett Es-Dur *X Hd 47*

- I. Adagio (Es-Dur, 3/4)
- II. Allegretto un poco moderato (Es-Dur, 2/4)
- III. Menuetto. Allegretto (Es-Dur, 3/4) – Trio (Es-Dur, 3/4)
- IV. Rondo. Allegro assai (Es-Dur, 2/4)

#### Sextett F-Dur *X Hd 48*

- I. Allegro (F-Dur, 3/4)
- II. Larghetto (B-Dur, 2/2)
- III. Finale. Allegro con fuoco (F-Dur, 2/4)

#### Sextett C-Dur *X Hd 49*

- I. Allegro (C-Dur, 4/4)
- II. Romance (F-Dur, 2/2)
- III. Finale con Variazioni. Andantionio (C-Dur, 2/4)

Wranitzkys Sextettzyklus ist ebenso wie Eyblers *Sextetto* nicht im Druck erschienen. Der handschriftlich überlieferte Stimmensatz ist zwar nicht datiert, doch lässt sich die Entstehung auf den Zeitraum eingrenzen, in dem auch Eybler seine Sextettbearbeitung schuf. Die Stimmen werden in der Bibliothek der Familie Lobkowitz, heute „The Roudnice Lobkowicz Library“<sup>123</sup> auf Schloss Nelahozeves aufbewahrt.<sup>124</sup>

Nach seinen Wiener Studienjahren bei Mozart, Haydn und Albrechtsberger trat Anton Wranitzky 1790 in die Dienste des Prinzen Joseph Franz Maximilian von Lobkowitz, der auch zu den wichtigsten Gönnern Beethovens gehörte. Als Lehrer, Komponist, Konzertmeister und Kapellmeister war er abwechselnd in Wien, Prag und den böhmischen Landsitzen der Familie

123 Die Manuskripte waren nach dem 2. Weltkrieg und der Enteignung der Familie Lobkowitz vorübergehend in die Bestände des Nationalmuseums in Prag überführt worden. 1993 wurde die Raudnitzer Bibliothek wieder an die Familie Lobkowitz zurückgegeben und auf Schloss Nelahozeves untergebracht.

124 CZ-Nlobkowicz, Signatur: X Hd 44–49. Eine eingehende analytische Auseinandersetzung mit Wranitzkys Sextetten, in der etwa die besonderen klanglichen Spezifika der Faktur zu untersuchen wären, bleibt noch zu leisten. Im Rahmen der Arbeit war es nicht mehr möglich, das vollständige Stimmenmaterial in der *Roudnice Lobkowicz Library* auf Schloss Nelahozeves zu studieren. Die Familie Lobkowitz gestattete lediglich die Reproduktion der Satzanfänge aus der ersten Violinstimme, womit zumindest die in der obestehenden Übersicht dargestellte Zusammensetzung der einzelnen Satzfolgen identifiziert werden konnte.

Jezeří (Eisenberg), Bílina und Roudnice tätig.<sup>125</sup> 1807 ließ sich Wranitzky wieder dauerhaft in Wien nieder, wo er auf Vermittlung des Prinzen u. a. die Leitung des Hofopernorchesters und des Orchesters im Theater an der Wien (1814) übernahm.

Es ist davon auszugehen, dass die Sextette in der vorangehenden Phase zwischen 1790 und 1807 vollendet wurden, in der auch alle bekannten und datierbaren Streichquartette<sup>126</sup> und Streichquintette<sup>127</sup> Wranitzkys entstanden sind. Eine präzisere Einordnung in sein Schaffen erschließt sich über den Aufbau der Sextettserie. Fünf der sechs Sextette sind dreisätzig angelegt; nur das viersätzige Es-Dur-Sextett ist mit einem *Menuetto* als Mittelsatz an dritter Stelle versehen. Folgt man Roger Hickmans stilistischen Untersuchungen zu Wranitzkys Streichquartetten, so wird bereits aus diesem äußerlichen Sachverhalt eine Einordnung der Sextette in die spätere kammermusikalische Schaffensperiode um 1800 evident: Während Wranitzky zunächst in den ersten Quartettserien opp. 1–3 (1790–1792) dem klassischen viersätzigen Modell Haydn'scher Prägung verpflichtet blieb und weitgehend auf „brillante“ Satzbestandteile verzichtete,<sup>128</sup> näherte er sich Ende der 1790er-Jahre in den dreisätzigen Zyklen op. 4 und op. 5 (1800) dem *Quatuor brillant* an,<sup>129</sup> wobei der prominente Geiger virtuose Momente mit orchesterlicher Faktur verband.<sup>130</sup> In diesem zeitlichen Kontext sind auch die 1801 bzw. 1803 veröffentlichten Quintette op. 8 und das *Gran Quintetto* op. 10 entstanden, in deren ungewöhnlich tief timbrierter Besetzung mit einer Violine, zwei Bratschen und zwei Violoncelli sich Wranitzkys Vorliebe für klangvoll-orchesterliche Effekte spiegelt. Im Sextettzyklus griff der komponierende Geiger die dreisätzige Werkdisposition auf, für die er seine Kompositionen in kleinerer Streicherbesetzung mit virtuossem Geigenpart schuf, und weitete die klanglichen Möglichkeiten gegenüber den Quintetten nochmals aus.

Anton Wranitzky zählte als einer der herausragendsten Violinisten seiner Zeit zu den Begründern der Wiener Geigenschule<sup>131</sup> und war Anziehungspunkt für eine ganze Geigergeneration. Zu seinen prominentesten Schülern gehörten die Violinvirtuosen Ignaz Schuppanzigh und Joseph Mayseder. Ob Mayseder (1789–1863) den unveröffentlicht gebliebenen Sextettzyklus seines Lehrers kennen gelernt hatte, ist nicht bekannt. Als er zwischen 1829 und 1837 die Besetzungsgröße aufgriff, um drei seiner virtuos angelegten Streichquintette in einer Version für

125 Vgl. Milan Poštolka/Roger Hickman, Art. *Wranitzky*, in: *NGroveD2*, Bd. 27, S. 575.

126 Über zwanzig Streichquartette sind in mehreren Serien zwischen 1790 und 1806 erschienen. Die Angaben schwanken noch in der neuesten Literatur: Roger Hickman, der sich seit vielen Jahren mit den Streichquartetten der Brüder Paul und Anton Wranitzky auseinandersetzt, führt im Werkverzeichnis seines Artikels *Anton Wranitzky* für das *NGroveD2* insgesamt 21 in den Serien opp. 1, 2, 3, 4, 5 und 13 zwischen 1790 und 1806 publizierte und drei nicht veröffentlichte Quartette auf (Bd. 27, S. 575); Friedhelm Krummacher zählt dagegen im 1. Band seines Gattungshandbuchs *Das Streichquartett* „ca. 30“ zwischen 1790 und 1800 gedruckte und drei nicht publizierte Quartette (S. 86); vgl. hierzu auch Roger Hickman, *The Flowering of the Viennese String Quartet*, S. 168, Anm. 25.

127 Zwei Streichquintettserien für Violine, 2 Bratschen und 2 Violoncelli op. 8 und op. 10 veröffentlichte Wranitzky ca. 1801 bzw. 1803 (vgl. Tilman Sieber, *Das klassische Streichquintett*, S. 23).

128 Vgl. Roger Hickman, *Six Bohemian Masters of the String Quartet*, S. 144 ff.

129 Vgl. ebda., S. 154 ff.

130 Beispielsweise akkordische oder Unisonoabschnitte, abrupte Kontraste, homophone Textur, Wiederholung fester rhythmischer Pattern (vgl. Roger Hickman, *The Flowering of the Viennese String Quartet*, S. 168 ff., besonders S. 173).

131 Vgl. Andreas Moser, *Joseph Joachim. Ein Lebensbild*, S. 16.



Streichsextett mit Kontrabass zu veröffentlichen, war das große Streicherensemble bereits in das umfangreiche Wiener Repertoire modischer Konzertstücke für Violine und solistisch besetzte Streicherbegleitung integriert, für das Mayseder selbst mehrere Beiträge lieferte.

Wien spielte bei der Ausbildung dieses Repertoires nach 1800 eine zentrale Rolle, weil hier die bürgerliche Hausmusik und das aufblühende Konzertleben eine eminente Nachfrage nach Kompositionen in unterschiedlichen Besetzungskonstellationen auslöste. Als Nebenzweige des beliebten *Quatuor brillant* sind eine große Zahl an Variationswerken, Rondeaux, Phantasien u. ä. überliefert, in denen eine Solovioline von einem Streichtrio<sup>132</sup> oder einem Streichquartett<sup>133</sup> begleitet wird.

Im Bereich der größeren Streicherensembles manifestiert sich dieses Phänomen in exemplarischer Weise in der Zusammensetzung der Einträge, die in Whistlings *Handbuch der musikalischen Literatur* von 1828<sup>134</sup> in der Rubrik *Nonetten, Ottetten, Septetten und Sextetten* zu finden sind:<sup>135</sup> Unter den sechs dort verzeichneten reinen Streicherwerken sind drei dieser populären Kategorie zuzurechnen,<sup>136</sup> alle drei sind von prominenten Geigern aus einem gemeinsamen Umfeld in Wien komponiert worden:

- Georg Hellmesberger sen.: *Introduction et Var. sur un Thème original* für Violine „avec“ Quartett und Kontrabass ad libitum op. 9
- Joseph Böhm: *Concertino* für Violine „avec“ 2 Violinen, Bratsche, Violoncello und Kontrabass op. 10<sup>137</sup>
- Leopold Jansa: *Double-Rondeau p. 2 V. concertans av. Quatuor* op. 33

Georg Hellmesberger sen. (1800–1873), der Begründer der berühmten Musikerdynastie, war Violinschüler seines späteren Kollegen Joseph Böhm (1795–1876) am Wiener Konservatorium und hatte ebenso wie Leopold Jansa (1795–1875) und Joseph Mayseder bei Emanuel A. Förster Komposition studiert. Zudem prägten die drei Violinvirtuosen seit den 1820er-Jahren mit ihren Kammermusikveranstaltungen neben den renommierten Quartetten Schuppanzighs und Mayseders maßgeblich das Wiener Musikleben.<sup>138</sup> Es ist davon auszugehen, dass das gemeinsame Milieu auch zu gegenseitigen Anregungen geführt hat.

132 Vgl. Ludwig Finscher, Art. *Streichquartett*, in: *MGG2S*, Bd. 8, Sp. 1944.

133 Vgl. ders., Art. *Streichquintett*, in: *MGG2S*, Bd. 8, Sp. 1999 f.

134 Laut *Vorrede* wurden in das Verzeichnis nur Musikalien aufgenommen, „welche im Handel wirklich vorhanden sind und bezogen werden können“ (vgl. S. V).

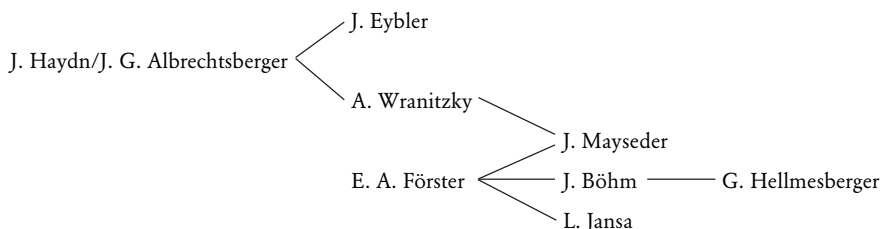
135 S. 62.

136 Bei den übrigen drei Einträgen handelt es sich um Boccherinis Sextettzyklus, der nach wie vor erhältlich war, sowie um die Sextette von Mathieu-Frédéric Blasius und Carl W. Henning.

137 Es handelt sich um eine vom Komponisten kammermusikalisch eingerichtete Version des 1824 bei Artaria in Wien erschienenen *Gran Concertino* für Violine und Orchester op. 10; Böhm fertigte zahlreiche Kammermusikbearbeitungen von eigenen Instrumentalwerken an (vgl. das Werkverzeichnis in: Elisabeth Th. Hilscher, Art. *Joseph Böhm*, in: *MGG2P*, Bd. 3, Sp. 249 f.).

138 Georg Hellmesberger leitete seit etwa 1825 das sog. „älteste“ *Hellmesberger-Quartett* (vgl. Marion Lienhardt, Art. *Hellmesberger*, in: *MGG2P*, Bd. 8, Sp. 1259 f.) und Joseph Böhm setzte sich mit seinem Streichquartett für die Kammermusik Beethovens und Schuberts ein. Schubert wiederum wirkte seit Mitte der 1820er-Jahre bei Kammermusikkonzerten Jansas mit, wo er auch eigene Kompositionen der Öffentlichkeit präsentierte (vgl. Uwe Harten, Art. *Leopold Jansa*, in: *MGG2P*, Bd. 9, Sp. 928).

### Lehrer-Schüler-Verhältnisse innerhalb des „virtuosen“ Wiener Sextettrepertoires:



Durch die größere Streicherbesetzung wird zum einen gegenüber dem Quartett oder Quintett ein vollerer Begleitsatz in der Art eines Miniaturorchesters mit Kontrabass realisiert. Zum anderen kann – wie in dem aufgelisteten *Double-Rondeau* von Jansa – prinzipiell die Zahl der brillanten Soloparts auf zwei oder drei Instrumente erhöht werden. Ein außergewöhnliches Beispiel hierfür findet sich unter den zahlreichen brillanten Vortragsstücken Mayseders in Form eines Variationssatzes für Violine, Viola, Violoncello concertant und Streichquartett, in dem in kammermusikalischer Septettbesetzung eine Art Tripelkonzertsatz realisiert wurde.<sup>139</sup>

Die Nachfrageverhältnisse auf dem enorm wachsenden Wiener Musikmarkt der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts waren für Joseph Mayseder auch Anlass, drei seiner groß besetzten Kammermusikwerke sowohl in einer Quintett- als auch in einer Sextettversion herauszubringen. Mayseder komponierte insgesamt sechs Streichquintette, womit die Besetzung neben neun Streichquartetten<sup>140</sup> einen prominenten Bestandteil im Œuvre des Geigenvirtuosen bildete. Ein ungedruckt gebliebenes Streichquintett für zwei Violinen, zwei Bratschen und Violoncello, das im Jahr 1802 noch während der Kompositionsstudien bei Emanuel Alois Förster und Johann Georg Albrechtsberger entstanden war, markiert den Beginn<sup>141</sup> und das 1859 vollendete Streichquintett op. 67 den Abschluss von Mayseders kompositorischem Schaffen.<sup>142</sup> Bei den bearbeiteten Werken handelt es sich um die ersten drei der fünf im Druck erschienenen Quintette.<sup>143</sup> Sie haben die klassische viersätzig Anlage mit einem Scherzo an dritter Stelle.

Die Anfertigung der Sextettarrangements entsprach Mayseders erfolgreicher Vermarktungsphilosophie, die er in seinem gesamten Œuvre in enger Kooperation mit Verlegern verfolgte.<sup>144</sup> Einen großen Teil seiner Kompositionen, unter denen die genannten Virtuosenstücke einen brei-

139 Das nicht datierte und unveröffentlichte Werk wurde später von Mayseder auch noch für Violine, Fagott, Violoncello und Orchester sowie für Violine, Viola, Violoncello concertant und Klavier umgearbeitet (vgl. das Werkverzeichnis zu Ludwig Finschers Art. *Mayseder*, in: *MGG2P*, Bd. 11, Sp. 1414).

140 Unter den Streichquartetten findet sich ein *Quatuor brillant* op. 14 aus dem Jahr 1814.

141 Vgl. Eugen Hellsberg, *Joseph Mayseder*, Teil 3: *Der Komponist*, S. 71, und *Thematischer Katalog*, S. 73; Heinrich Bauer, *Joseph Mayseder, ein Wiener Geiger der Zeit Beethovens und Paganinis*, S. 230.

142 Vgl. Eugen Hellsberg, *Joseph Mayseder*, *Thematischer Katalog*, S. 71.

143 Die letzten beiden Quintette schuf Mayseder erst in einem größeren zeitlichen Abstand von mehr als zwei Jahrzehnten.

144 Vgl. Ludwig Finscher, Art. *Mayseder*, in: *MGG2P*, Bd. 11, Sp. 1415.

ten Raum einnehmen,<sup>145</sup> hat er sogleich in unterschiedlichen Versionen herausgebracht, um einen möglichst großen Absatzmarkt zu erschließen.

Die Bearbeitungen der drei Quintette entstanden in Zusammenarbeit mit zwei Wiener Verlegern, was sich u. a. in zwei differierenden Betitelungen in den Drucken manifestiert: Opus 50 und Opus 55 kamen als *Grand Quintetto pour deux Violons, deux Altos et Violoncelle (avec Contrebasse ad libit.)* bei Artaria heraus, Opus 51 als *2<sup>tes</sup> Quintett oder Sextett für 2 Violinen, 2 Violoncello (und Contrabass ad libitum.)* bei Anton Diabelli. Dass Artaria im Titel nicht weiter auf die größere Besetzungsvariante aufmerksam machte, Diabelli dagegen die zusätzliche Bezeichnung *Sextett* mit aufnahm, mag mit den unterschiedlich aufwändig gestalteten Bearbeitungsprozessen zusammenhängen. Ausgangslage waren zwei verschiedene Besetzungsvarianten des Streichquintetts, die jeweils fakultativ um einen Kontrabass erweitert werden können.

In den bei Artaria erschienenen Opera 50 und 55 wurde jeweils ein Quintett für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncello lediglich durch eine Kontrabassstimme ergänzt.<sup>146</sup> Als vereinfachte Version des Violoncelloparts fungiert sie ausschließlich als unterstützende Fundamentstimme. Dazu werden in der fast durchgehend begleitend angelegten Violoncellostimme für den Kontrabasspart kleinere Notenwerte eliminiert oder lebhaftere Begleitfigurationen auf das stützende Gerüst reduziert. Lediglich im Kopfsatz<sup>147</sup> und im Adagio<sup>148</sup> des Es-Dur-Quintetts op. 50 beteiligt sich das Violoncello vorübergehend in hoher Lage an thematisch geprägten Abschnitten. Hier geht der Kontrabass konform mit der zweiten Viola, die kurzfristig die grundlegende Rolle des Violoncellos übernimmt. Beide Werke sind als brillante Kompositionen für Solovioline konzipiert, in deren Part virtuos Passagenwerk allgegenwärtig ist. Über die erwähnten Violoncellosequenzen thematischen Charakters hinaus treten die übrigen Instrumente nicht in signifikanter Weise aus dem Begleitsatz hervor.

Etwas umfangreicher stellt sich die Umarbeitung des Quintetts op. 51 aus dem Jahr 1830 zum „Sextett“ dar.<sup>149</sup> Wie aus Mayseders Partiturmanuskript hervorgeht, wurde das Werk zunächst für ein Quintettensemble komponiert, das sich aus 2 Violinen, Viola und 2 Violoncelli zusammensetzte.<sup>150</sup> Bei der notwendigen Neuordnung der Stimmen bei der Übertragung auf 2 Violinen, 2 Bratschen, Violoncello und Kontrabass ging Mayseder allerdings weitgehend sche-

145 Es handelt sich um Variationen, Rondi, Polonaisen, Divertissements und Potpourris (vgl. hierzu: Eugen Hellsberg, *Joseph Mayseder*, Teil 3: *Der Komponist*, S. 18–64).

146 Die Satzfolge der beiden Quintette lautet:

op. 50: I. Allegro vivace – II. Adagio – III. Scherzo. Allegro – IV. Finale. Allegro

op. 55: I. Andante – Allegro – II. Poco Adagio – III. Scherzo. Allegro – IV. Finale. Allegro vivace.

147 In der thematischen Fortspinnungsphase des Hauptsatzes (T. 37 ff.) und in der Überleitung in den Seitensatz (T. 58 ff.) beteiligt sich das Violoncello kurzzeitig an Triolenfigurationen und melodischen Sequenzen in hoher Lage.

148 Im Mittelteil der A-B-A-Anlage übernimmt das Violoncello für sieben Takte die melodische Linie in hoher Registrierung und ist entsprechend mit *dolce* gekennzeichnet (vgl. T. 36–42).

149 Die Satzfolge des Quintetts/Sextetts op. 51 lautet: I. Allegro agitato – II. Adagio – III. Scherzo – IV. Finale. Allegro vivace.

150 Das Manuskript des Quintetts ist von Mayseder auf den 28. Dezember 1830 datiert worden. Es wird unter der Signatur MH 10519/c in der Wiener Stadt- und Landesbibliothek aufbewahrt.

matisch vor: Die drei Oberstimmen blieben unangetastet, das erste Violoncello wurde im Sextett in die zweite Viola übertragen und das zweite Violoncello von der neuen Bassgruppe, bestehend aus Violoncello und Kontrabass, übernommen.

Quintett (original)	VI 1	VI 2	Va	Vc 1	Vc 2	
Quintett/Sextett op. 51	VI 1	VI 2	Va 1	Va 2	Vc	Kb

Die wenigen Ausnahmen von diesem Übertragungsprinzip betreffen auf vernehmbare Weise lediglich kurze Passagen, in denen sich Mayseder entschied, charakteristische Sequenzen in ihrer ursprünglichen Instrumentierung zu belassen und nicht etwa vom Violoncello auf die Viola zu transferieren.<sup>151</sup> Ansonsten entspricht die Übertragung im Bassbereich Mayseders Vorgehen in den beiden anderen Quintetten: Das Violoncello übernimmt weitgehend die Fundamentfunktion des zweiten Violoncellos aus der Vorlage und wird dabei vom Kontrabass in einer auf das Wesentliche reduzierten Bassstimme unterstützt.

Wird bei der Aufführung der bearbeiteten Version auf den Kontrabass verzichtet und das Werk als Quintett gespielt, so verschiebt sich das Timbre des Ensembles gegenüber der Vorlage mit zwei Violoncelli in den mittleren Bereich der nun doppelt besetzten Bratschen. Für diesen Fall hat Mayseder eine simplifizierte Violoncellostimme in die Partitur eingetragen, durch die das Bassfundament an Deutlichkeit gewinnt (vgl. die in die Partitur eingetragene Anm. in Nb 76).

Auch wenn sowohl das Sextett als auch das Quintett in der neuen Instrumentierung eine eigene, stark vereinfachte Fundamentstimme erhalten, handelt es sich bei der Bearbeitung nicht um eine Neufassung des Werkes, bei der etwa in der jeweiligen Besetzung ein eigenständiges Partiturbild ausgeprägt würde.<sup>152</sup> Die Abweichungen vom beschriebenen Übertragungsschema sind marginal und Variationen einzelner Stimmen im übrigen Satz die Ausnahme.<sup>153</sup> Für eine grundsätzliche Neufassung als Sextett böte die Grundkonzeption des ganzen Werkes auch keinen plausiblen Ansatzpunkt: Das *Quintett oder Sextett* op. 51 ist ebenso wie seine Geschwisterwerke op. 50 und op. 55 durchgehend als brillantes Werk für Violine solo und Quartett- bzw. Quintettbegleitung angelegt.

151 Vgl. etwa die kurze, als „Solo“ in der Partitur hervorgehobene Passage im Violoncello nach dem eingeschobenen A-Dur Andante im Kopfsatz (T. 97–112), die als charakteristisches Element des Satzverlaufs ihre ursprüngliche Instrumentierung behält. Solche Abweichungen finden sich auch im Begleitsatz, wie etwa in der „dolce“-Passage im Mittelteil des Andante, wo die begleitenden 16tel-Pizzikati des ersten Violoncellos auch im Sextett vom Violoncello übernommen werden.

152 Michael Kubes Einschätzung, dass es sich um eine grundlegende Neufassung der Komposition handelt und der Bass sich besonders im Kopfsatz des Quintetts op. 51 als wesentlicher Bestandteil der musikalischen Substanz erweise, kann ich nicht nachvollziehen (vgl. *Brahms' Streichsextette und ihr gattungsgeschichtlicher Kontext*, S. 155).

153 Lediglich in der 2. Episode des Rondo-Finales wird als Kontrapunkt zur Solovioline über zehn Takte hinweg eine neue Legatolinie in der zweiten Viola eingefügt (T. 182–192). Keinerlei Auswirkungen auf den Satz hat die leichte Modifikation der melodischen Kontur in der Thematik der Andante-Abschnitte im Kopfsatz (1. Violine, T. 35 ff. bzw. 189 ff.).

Nb 76: JOSEPH MAYSEDER: Sextett a-Moll op. 51

I. Allegro agitato (T. 13–18)

\* Die herabgestrichenen Noten werden zum Quintett,  
und die hinaufgestrichenen zum Sextett gespielt. D. et C. N° 4544.

Im Begleitensemble werden die Mittel- und Unterstimmen meist zu Begleitmustern in zwei- oder dreistimmigen, seltener vierstimmigen Klanggruppen zusammengefasst, die überwiegend aus jeweils unterschiedlich rhythmisierten Tonrepetitionen bestehen. Auch wenn dabei vorrangig benachbarte Instrumente gekoppelt werden, ergeben sich im fünfstimmigen Begleitsatz vielfältige Möglichkeiten der Texturdisposition: Perioden- und Abschnittsbildungen im Solopart werden durch den Wechsel unterschiedlich timbrierter Begleittexturen auf klanglicher Ebene verdeutlicht.

Der Begleitsatz wird mit Ausnahme weniger Takte im Scherzo nicht real reduziert; Mayseider variiert die Satzdicke dagegen häufig durch Stimmteilungen in einer oder mehreren Mittelstimmen. Stimmteilungen, Stimmverdopplungen und tonrepetierende Klangflächen verleihen vor allem größeren Abschnitten des Adagios und den Ritornellen des Rondo-Finales einen ausgeprägt orchestralen Charakter. Durch die Bearbeitung für Streichsextett wird das Klangspektrum ausgeweitet und die interne Balance leicht modifiziert.

✱

Außerhalb des Wiener Einflussbereichs sind verstreut und unabhängig voneinander Originalkompositionen für die große Besetzung entstanden, in denen das Konzept des virtuosen Sextetts in mehrfacher Hinsicht ganz individuelle Ausprägungen fand. Exemplarisch wird dies an den Sextetten Carl W. Hennings, Ignaz F. Dobrzyńskis und Luigi Arditi aus Berlin, Warschau und Mailand deutlich, in denen bereits durch die Wahl unterschiedlich zusammengestellter Ensembles eigenständige klangliche Vorstellungen verwirklicht werden: Während Arditi in seinem *Sestetto di bravura* die Register mit paarig besetzten Violinen, Bratschen und einer Bassgruppe aus Violoncello und Kontrabass annähernd gleich gewichtete, betonte Henning mit drei Bratschen das mittlere und Dobrzyński mit zwei Violoncelli und Kontrabass das Bassregister in besonderer Weise.

Ein besonderer biographischer Aspekt ergibt sich beim frühesten der drei Sextette, dem *Sestetto* des Berliner Geigers Carl W. Henning (1784–1867), das im Jahr 1815 bei Peters in Leipzig als

Stimmendruck veröffentlicht wurde: Henning war ab dem Frühjahr 1819 Violinlehrer Felix Mendelssohn Bartholdys in Berlin.<sup>154</sup> Seit Pleyels Sextett aus dem Jahr 1791 war Hennings viersätziges *Sestetto* die einzige klassisch angelegte Originalkomposition für die Besetzung, die bis zur Vollendung von Mendelssohns Oktett im Jahr 1825 auf dem Weg der Publikation einem größeren Personenkreis zugänglich gemacht wurde.<sup>155</sup> Neben Spohrs erstem Doppelquartett op. 65 war Hennings Sextett das am umfangreichsten besetzte Streicher-Kammermusikwerk, das Mendelssohn vor der Komposition des Oktetts in seinem persönlichen Umfeld kennen gelernt haben konnte.

Als der spätere Musikdirektor der Königlichen Oper in Berlin im Jahr 1815 sein *Sestetto* herausbrachte, war er bereits seit vier Jahren als Geiger an der Königlichen Hofkapelle angestellt.<sup>156</sup> Größeres Renommee dürfte Henning zu dieser Zeit allerdings seine Zugehörigkeit zum berühmten Möser-Quartett eingebracht haben, in dem er von der Gründung im Jahr 1813 bis in die 1820er-Jahre als zweiter Geiger spielte.<sup>157</sup> Das herausragende Zentrum des Ensembles, dem noch der Bratscher Semler und der Violoncellist Kranz angehörten, bildete Karl M. Möser. Folgt man zeitgenössischen Aufführungsberichten, so scheint der Interpretationsstil des Quartetts vor allem auf seine solistischen Fähigkeiten ausgerichtet gewesen zu sein.<sup>158</sup>

Henning, der bis 1815 auch die ersten drei seiner insgesamt sieben Streichquartette<sup>159</sup> vollendet hatte, komponierte das Sextett mit großer Wahrscheinlichkeit zu Beginn seiner Zugehö-

154 Vgl. Albert J. Filosa, *The Early Symphonies and Chamber Music of Felix Mendelssohn Bartholdy*, S. 37, bzw. R. Larry Todd, *Mendelssohn. A Life in Music*, S. 45.

155 Hennings Sextett gehörte Anfang des 19. Jahrhunderts zu den ganz wenigen Werken der Besetzungsgröße, die über den Musikalienhandel überhaupt eine gewisse Verbreitung erlangen konnten. In dem etwa 1820 erschienenen *Verzeichnis von Musikalien der vorzüglichsten ältern und neuern Werke, welche in der Musik- und Instrumenten-Handlung bey Falter und Sohn in München [...] zu haben sind* gehört das Werk beispielsweise neben Albrechtsbergers Sonaten, Pleyels Sextett und Fischers Bearbeitung der *Pastorale* zu den einzigen aufgelisteten „Sestetti“ für Streicher (S. 3). Whistling zählt in seinem *Handbuch der musikalischen Literatur* von 1828 unter den Streichsextetten im engeren Sinne nur die Werke von Boccherini, Blasius und Henning als „im Handel wirklich vorhanden“ und beziehbar auf (S. 62).

156 Seinen beruflichen Status gibt Henning auf dem Titelblatt des Stimmendrucks mit *Violinista della Capella di Sua Maestà il Ré di Prussia* an.

157 Vgl. Klaus Kropfinger, *Klassik-Rezeption in Berlin (1800–1830)*, S. 370.

158 Neben Mösers exponierter Rolle wird dabei durchaus auch die Ensembleleistung gewürdigt. So berichtet etwa die *Vossische Zeitung* von der ersten Konzertsaison 1813/14: „Die Abonnements-Quartette des Königl. Concertmeisters Hrn. C. Möser empfehlen sich nicht nur von selbst durch die bekannte Virtuosität des Unternehmers, aber auch vorzüglich durch Ausführung aller 4 Stimmen mit der höchsten Genauigkeit und Eleganz. Hr. C. M. Möser exekutirt die Partie der ersten Violin außerordentlich fertig und fein nuanciert: die Königl. Kammermusiker Herren Henning, Semler und Kranz begleiten nicht allein mit vorzüglicher Diskretion die Oberstimme, sondern sämtliche Spieler fassen als denkende Künstler den Charakter jedes Stücks richtig auf, und wirken von einem Geist beseelt, zu einer seltenen Produktion des Kunstwerkes in höchster Vollkommenheit“ (Ausgabe vom 4.1.1814, zitiert nach ebda., S. 333). Auch in der folgenden Saison 1814/15 findet sich in der *Vossischen Zeitung* ein entsprechender Bericht, der die außerordentliche Stellung Mösers innerhalb des Quartetts verdeutlicht: „Nur selten reißt das aufblühende Feuer im Vortrage des ersten Violinisten zu so schnellem Zeitmaß hin, daß die Mitspieler kaum folgen können“ (24.11.1814, zitiert nach ebda., S. 370).

159 Vgl. Carl Freiherr v. Ledebur, *Tonkünstler-Lexicon Berlin's*, S. 235.



rigkeit zum Möser-Quartett, wobei er dem Primarius den klar dominierenden Part zudachte. Neben der ersten Violine wird in begrenztem Umfang auch die erste Viola solistisch in dem ungewöhnlich besetzten Ensemble mit 2 Violinen, 3 Bratschen und Violoncello eingesetzt, was auch der Rezensent anlässlich der Drucklegung in der *AmZ* vermerkt:

„Hr. H. [...], ein Violinist, der seines Instruments vollkommen kundig ist, giebt uns hier ein Unterhaltungsstück, das in vielen Gesellschaften, wo man eben dieses Verhältnis der Instrumente ausführen kann, gewiss willkommen seyn wird. (Nur die erste Violin und erste Viola verlangen vorzüglich geübte Spieler.)“<sup>160</sup>

Henning hatte bei der Konzeption des Bratschenparts möglicherweise seinen Quartettspartner, den königlichen Kammermusiker und „Bratschenspieler d. K. Kapelle“ Franz Xaver Semler im Auge, über den Carl Freiherr von Ledebur in seinem 1861 erschienenen *Tonkünstler-Lexicon Berlin's* berichtet, dass er sich oft als „Concertspieler“ auf der Bratsche in Berlin habe hören lassen und mit wenigen Ausnahmen der einzige gewesen sei, „der dies Instrument als Concertinstrument öffentlich spielte.“<sup>161</sup>

Allerdings sind weder der Part der ersten Violine noch die solistisch angelegten Passagen in der ersten Bratsche mit außerordentlichen spieltechnischen Anforderungen behaftet. Henning verfolgte offensichtlich zwei Ziele: Einerseits schuf er ein Werk, mit dem sich die beiden ausgewiesenen Solisten aus seinem eigenen Ensemble bei Konzerten präsentieren konnten.<sup>162</sup> Auf der anderen Seite sollte die Komposition wohl für einen breiteren Kreis technisch versierter Musiker erreichbar bleiben und somit einem größeren Markt offen stehen.

Die Satzfolge entspricht dem klassischen Modell mit einer langsamen Einleitung vor dem eröffnenden Sonatensatz und einem Rondo-Finale. (Sie sei an dieser Stelle ausführlich wiedergegeben, da das Werk in der Literatur bislang noch keinerlei Würdigung erfuhr.)

- |      |   |
|------|---|
| I.   | Largo maestoso (4/4, f-Moll) – Allegro assai (4/4, F-Dur) [Sonatensatz] |
| II.  | Scherzo. Allegro (3/4, F-Dur) – Trio (3/4, d-Moll)                      |
| III. | Andante (6/8, C-Dur)  |
| IV.  | Finale. Allegro (2/4) [Rondo]   |

Die besondere Rolle der ersten Viola als „kleiner“ konzertierender Partner der ersten Violine ist auf wenige hervorgehobene Stellen der beiden Ecksätze beschränkt. Im Kopfsatz setzt sie zu Beginn der beiden Expositionsteile zunächst allein mit dem Haupt- bzw. Seitensatzthema ein (T. 27 ff. bzw. T. 35 ff.)<sup>163</sup>, bevor sich die erste Violine bei der Themenfortspinnung als Mittel

160 *AmZ* 18 (1816) Nr. 23, Sp. 391.

161 S. 545.

162 Dass das Möser-Quartett auch Werke größerer Besetzung aufführte ist dokumentiert. So wurde etwa der Besuch Ignaz Schuppanzighs im Jahre 1816 zum Anlass genommen, in folgender Quintett-Besetzung zu spielen: Schuppanzigh (VI 1), Henning (VI 2), Möser (Va 1), Piltinger (Va 2) und Bernhard Romberg (Vc), vgl. Klaus Kropfinger, *Klassik-Rezeption in Berlin (1800–1830)*, S. 361.

163 Bei der Hauptthemenexposition ist die Bratschenstimme dabei explizit als „Solo“ bezeichnet.

klanglicher Steigerung in der Oberoktave hinzugesellt (T. 68 ff. bzw. T. 75 ff.).<sup>164</sup> Im Rondo-Finale gestaltet die erste Viola gemeinsam mit der ersten Violine den Beginn der beiden Episoden (T. 36 ff., bzw. T. 135 ff. als „Minore“-Abschnitt), wobei die beiden Instrumente wiederum in Oktaven gekoppelt sind.

Das klar dominierende Instrument des Sextetts ist jedoch die erste Violine. Über ihre thementragende Rolle hinaus wird ihr in den Ecksätzen breiter Raum für virtuose Auftritte eingeräumt. Im Kopfsatz geschieht dies vor allem im ersten Teil der Durchführung (T. 104–129); im Finale sind hiervon weite Teile der Episoden geprägt. Lyrisch-sangliche Gestaltungsqualitäten werden vom Primarius im Andante gefordert, das in allen drei Teilen (A-B-A-Form) als Violinsolo mit fünfstimmiger Begleitung angelegt ist. Den Abschluss dieses Satzes bildet eine Solokadenz der ersten Violine, in der Henning Platz für eine individuelle Ausführung geschaffen hat: Auf der Fermate des vorletzten Taktes darf improvisiert werden. Henning macht lediglich einen schlichten Gestaltungsvorschlag in dünnen Stichnoten.

Den klanglichen Rahmen der einzelnen Soloauftritte bildet ein Satz, in dem Henning die orchestralen Möglichkeiten des großen Ensembles in signifikanter Weise einsetzt. Das Gestaltungspotenzial demonstriert Henning gleich zu Beginn des Werkes in der langsamen Einleitung des Kopfsatzes (*Largo maestoso*): Er eröffnet das Sextett mit einem kompakten homophon-akkordischen Satz, der vor allem von starken klanglichen Kontrasten geprägt ist. Hierzu tragen zum einen mehrfache Dynamikwechsel zwischen *fortissimo* und *piano* bei, zum anderen eine entsprechend changierende Satzdicke. Durch Stimmteilungen in den Violinen und den ersten beiden Bratschen (ab T. 9) wird das Ensemble dabei auf bis zu zehn klingende Stimmen ausgeweitet, wodurch dezidiert orchestrale Klangwirkungen ausgespielt werden.

Orchestrale Elemente finden sich vielfach auch im Allegro-Teil des Kopfsatzes und im Rondo-Finale. So wird etwa in der Überleitung in den Seitensatz des Kopfsatzes (T. 49 ff.) das akkordisch repetierende Begleitensemble zur ersten Violine durch Stimmteilungen nochmals klanglich potenziert; Exposition und Reprise finden in einer vollstimmig gekoppelten Triolenkaskade einen klangmächtigen Abschluss (T. 91 ff. bzw. T. 200 ff.).

Im Finale wird orchestrale Faktur als kontrastierend-gliederndes Element in den zweiteiligen Ritornellen eingesetzt. Zu Beginn der Ritornelle wird das Thema von der Solovioline (mit Wiederholung) im *piano* präsentiert.<sup>165</sup> Nach 16 Takten wandelt sich der Satz in eine unvermittelt im *fortissimo* einsetzende Tuttisequenz, in der das ganze Ensemble in Terz-Sext-Kopplung starr verbunden ist und ein rhythmisches Motiv in Form eines kompakten Akkordsatzes<sup>166</sup> sequenziert (Nb 77). Henning lotet in den Ritornellen auf diese Weise die klanglichen Möglichkeiten des Ensembles vom zurückhaltend begleiteten Soloinstrument bis zum massiven Tutti in maximaler Kopplung aller sechs Stimmen aus.

164 In der Reprise bleibt dieser Ablauf nur im Seitensatz erhalten (SS-Thema in der ersten Viola in T. 176 mit hinzutretender erster Violine in T. 184). Die Hauptsatzreprise ist dagegen auf den Einsatz der ersten Violine verkürzt (T. 148).

165 Bei der zweiten Wiederkehr des Ritornells (T. 246 ff.) ist die Dynamik sogar auf *pianissimo* zurückgestuft.

166 Der Sechsklang, mit dem der zweite Teil des Ritornells im *fortissimo* einsetzt, ist über zweieinhalb Oktaven folgendermaßen zusammengesetzt (vom Vc 2 zur Vl 1):  $f - a - f^1 - a^1 - f^2 - a^2$ .



## Nb 77: CARL W. HENNING: Sextett F-Dur

## IV. Allegro (T. 1–28)

**Allegro**

VI 1

VI 2

Va 1

Va 2

Va 3

Vc

10

20

Auf der Makroebene nutzt Henning das Potenzial des großen Ensembles im schlicht homophon angelegten Scherzo, um den Mittelteil durch eine eigene Registrierung klanglich von den Rahmenteilen abzusetzen: Das Sextett ist im Trio-Teil auf ein Quartett aus zwei Violinen und zwei Bratschen reduziert.

Der Kern der texturalen Verhältnisse manifestiert sich in Hennings Sextett vor allem in der weitgehend festgelegten Strukturierung des Begleitensembles, in dem das Violoncello als Fundamentinstrument fungiert und die zweite und dritte Bratsche vorrangig als Füllstimmen im mittleren Register miteinander gekoppelt sind. Insgesamt ergibt sich damit eine ungewöhnliche Betonung des Mittelstimmmentimbres, was auch in der bereits zitierten Rezension – nicht ohne kritischen Unterton – ausdrücklich angesprochen wird:

„Als Musikstück an sich ist dies Sestett anziehend, mannigfaltig und unterhaltend, sowohl den Gedanken, als der, freylich nicht strengen Ausarbeitung nach: noch mehr wird der Effect vermehrt durch die ungewöhnliche und mit Geschicklichkeit benutzte Fülle in Mittelönen, und durch das besondere Hervortreten der Eigenheit des Tons und Charakters der Viola. Vieles in diesem Verhältnis zu hören, würde ermüden, ungefähr wie, viele Gemälde Grau in Grau zu sehen [...].“<sup>167</sup>

Das mehr als zweieinhalb Jahrzehnte später entstandene *Sextuor* op. 39 des polnischen Komponisten Ignazy Feliks Dobrzyński (1807–1867) spielt bezüglich der Ensemblezusammensetzung mit zwei Violinen, einer Viola, zwei Violoncelli und Kontrabass eine ebenso singuläre Rolle wie Hennings *Sestetto*. Es handelt sich um das Werk mit der tiefsten Instrumentierung innerhalb des gesamten Sextettrepertoires des 19. Jahrhunderts.

Das Sextett ist 1841 in Warschau im Umfeld einer Musikkultur komponiert worden, die von dem Bestreben geleitet war, in Zeiten russischer Unterdrückung eine eigene polnische kulturelle Identität zu schaffen. Zu diesem Ziele war 1821 die Organisation *Resursa Kupiecka* (Kaufmännischer Verein) gegründet worden, in der sich Dobrzyński seit Anfang der 1830er-Jahre stark engagierte; er führte hier eigene Werke und Kompositionen von Kollegen auf.<sup>168</sup>

Dobrzyński hatte neben seiner Ausbildung zum Pianisten und Geiger in Warschau bei Józef Elsner (zeitgleich mit Chopin) Komposition studiert (ca. 1826–1828).<sup>169</sup> In den folgenden Jahren entstanden seine drei Streichquartette opp. 7 (1828), 8 (1829) und 13 (1830), sowie sein erstes Streichquintett op. 20 (1831), das er dem großen Quintettkomponisten George Onslow widmete. Als 1834 in der *Resursa Kupiecka* ein eigenes Streichquartettensemble gegründet wurde, kamen sogleich Dobrzyńskis zweites Streichquartett und das Quintett zur Aufführung.

Allerdings sollte es zehn Jahre dauern, bis sich Dobrzyński noch einmal mit der Komposition von Kammermusik für Streicher auseinandersetzte: Unmittelbar nacheinander schuf er 1841 das Sextett op. 39<sup>170</sup> und das zweite Streichquintett op. 40, denen keine weiteren Kammermusikwerke in der klassischen viersätzigen Anlage mehr folgen sollten.

167 *AmZ* 18 (1816) Nr. 23, Sp. 391 f.

168 Vgl. William Smialek, *Ignacy Feliks Dobrzyński and Musical Life in Nineteenth-Century Poland*, S. 9.

169 Zu Dobrzyńskis Biographie vgl. William Smialek, *Ignacy Feliks Dobrzyński (1807–1869). His Life and Symphonies*, S. 43–77.

170 Das Werk ist um 1850 in Leipzig bei Friederich Hofmeister in Stimmen erschienen. Ludwig Finscher führt in seinem Art. *Streichsextett* in der *MGG2S* zwei weitere unveröffentlichte Streichsextette op. 28 u. op. 34 an (Bd. 8, Sp. 2007), deren Existenz nicht verifiziert werden konnte. Sie erscheinen weder im Werkverzeichnis von Grzegorz Zieziulas Art. *Dobrzyński (MGG2P*, Bd. 5, Sp. 1164) noch in dem ausführlichen Werkkatalog bei William Smialek, in dem die beiden Opusnummern mit einem Orchesterwerk (*Fantasie über ein Originalthema* op. 28, 1834) bzw. einer Kantate (*Na uroczystosc w Resursie* op. 34, 1839) belegt sind.

Das Sextett fand zusammen mit den beiden Streichquintetten in den folgenden Jahren vor allem in Deutschland besondere Beachtung, wo sich Dobrzyński während eines längeren Auslandsaufenthaltes zwischen 1845 und 1847 als Exponent einer neuen polnischen Komponistengeneration präsentierte.<sup>171</sup> Seine Kammermusik stellte Dobrzyński in mehreren Konzerten u. a. mit Konzertmeister Hubert Ries in Berlin<sup>172</sup> und den Kammermusikern des Gewandhauses David, Gade, Grabau und Grenser in Leipzig vor, wobei er selbst als Bratscher mitwirkte.<sup>173</sup> Bemerkenswert ist das Leipziger Konzert vom 9. November 1845, in dem das Sextett op. 39 zusammen mit dem Quintett op. 40 auf dem Programm stand. Drei Jahre bevor Spohr sein viel beachtetes Sextett schuf, fand die Aufführung in einem Umfeld statt, das in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zentraler Ausgangspunkt für eine zusammenhängende Repertoiregenese groß besetzter Kammermusik für Streicher werden sollte. Es ist davon auszugehen, dass sowohl Ferdinand David als auch Niels W. Gade, die wenige Jahre später selbst Beiträge für dieses Repertoire schufen (vgl. Kap. 10. 2. 1), sich hier erstmals als Interpreten mit einer Komposition für Streichsextett auseinandersetzten.<sup>174</sup>

Der Grund für die sehr tiefenlastige Zusammenstellung des Sextettensembles erschließt sich im Kontext mit Dobrzyńskis Streichquintetten, in denen zwei Violinen, eine Viola und zwei Violoncelli besetzt sind. Diesen gegenüber ergänzte Dobrzyński im Sextett eine Kontrabassstimme, die – wie in Mayseders Quintettbearbeitungen – bezüglich der Satzstruktur lediglich akzidentiellen Charakter hat. Der Kontrabass wird ausschließlich parallel zum zweiten Violoncello unter vereinfachenden Reduzierungen als unterstützende Fundamentstimme in der Unteroktave geführt. Damit wird er wie eine ausschließlich klanglich relevante *ad libitum*-Stimme behandelt, die zu einem bereits vollständigen Quintettsatz hinzugefügt ist.

Wie auch in den anderen Kammermusikwerken Dobrzyńskis<sup>175</sup> dominiert im Sextett die erste Violine als Soloinstrument alle vier Sätze,<sup>176</sup> wobei ihr Part mit allgegenwärtigem Passagenwerk und virtuoson Figuren in den schnellen Ecksätzen ausgesprochen brillant angelegt ist. Zusammen mit dem gewichtigen, doppelt besetzten Bassfundament bilden hierzu vor allem die zweite Violine und die Viola ein funktional festgelegtes Begleitensemble orchestralen Anstrichs, dessen Textur in den beiden häufig geteilten Oberstimmen überwiegend als akkordischer Füllstimmensatz mit komplementär zusammengestellten Stimmkopplungen gestaltet ist. In signifikantem Maße greift lediglich das erste Violoncello als zweite „melodische“ Stimme in hoher

171 Dobrzyński, dem der Ruf des Gründungsvaters einer polnischen Nationaloper vorausleuchte (vgl. *AmZ* 47, 1845, Nr. 42, Sp. 743), wollte hier mangels adäquater Aufführungsmöglichkeiten in seinem Heimatland hauptsächlich seine Oper *Monbar* publik machen, deren Libretto von dem Widmungsträger des Sextetts Louis Paprocki verfasst worden war.

172 Vgl. *AmZ* 47 (1845) Nr. 42, Sp. 744 u. *AmZ* 48 (1846) Nr. 32, Sp. 542.

173 Vgl. *AmZ* 47 (1845) Nr. 46, Sp. 820.

174 Im Leipziger Umfeld war bis zu diesem Zeitpunkt noch kein Streichsextett entstanden und unter den Werken, die seit Hennings *Sestetto* aus dem Jahr 1815 publiziert worden waren, finden sich nur die erwähnten Bearbeitungen Mayseders und zwei Sextette von Mathieu-Frédéric Blasius und Nicolas A. Schaffner, die in Paris bzw. Rouen tätig waren.

175 Vgl. hierzu die analytischen Anmerkungen zu den Streichquartetten und -quintetten von William Smialek in seiner Studie *Ignacy Feliks Dobrzyński and Musical Life in Nineteenth-Century Poland*.

176 Die Satzfolge lautet: I. Allegro moderato ed espressivo – II. Menuetto. Allegro – III. Elegia. Andante espressivo e sostenuto – IV. Finale. Allegro vivace.

Lage immer wieder vorübergehend in das thematisch-motivische Geschehen ein. An prominenter Stelle geschieht dies etwa im Kopfsatz, in dem das erste Violoncello „con gran espressione e grandioso“ mit der Exposition (T. 32 ff.) und Reprise (T. 160 ff.) des Seitensatzthemas betraut wird, wobei dem Instrument im Nachsatz mit Sechzehntelfigurationen ein virtuoser Auftritt gewährt wird.

Aus dem Rahmen dieser texturalen Verhältnisse fällt auf deutlich vernehmbare Weise der Beginn des langsamen Satzes *Elegia. Andante espressivo sostenuto*, in dessen Hauptthema bereits der Rezensent der ersten Leipziger Aufführung einen deutlich „polnischen“ Tonfall besonders vermerkte.<sup>177</sup> Dobrzyński hob sein offenkundiges Bestreben, auch im Rahmen eines Kammermusikwerks eine eigene „polnische“ Musiksprache zu transportieren, durch eine außergewöhnliche klangliche Färbung der Themenexposition hervor: Das „elegische“ Thema wird von den beiden Violoncelli (Oktavkopplung des Tenor- und Bassregisters) in einem dunkel-gedeckten Timbre präsentiert. Das zweite Violoncello wird hier also ausnahmsweise seiner funktionalen Zuordnung als Bassfundament enthoben; der Kontrabass pausiert vorübergehend.<sup>178</sup> Innerhalb eines Streichsextetts, das überwiegend auf einen brillanten Violinpart zugeschnitten ist, nutzte Dobrzyński somit an einer thematisch besonders exponierten Stelle die Möglichkeit der Klangformung durch spezifische Registrierung und funktionale Umordnung der Stimmen.

Eine weitere Steigerung und zugleich den Höhepunkt brillanter Schreibart innerhalb eines Sextettsatzes zeigt die Faktur des *Sestetto di bravura* von Luigi Arditi (1822–1903), das etwa zeitgleich mit Dobrzyńskis Sextett in Mailand entstanden ist. Arditi, der schon in jungen Jahren zu einem international außerordentlich erfolgreichen Kapellmeister avancierte, schuf das Werk als eine seiner frühesten Kompositionen gegen Ende seiner Studienzeit am Mailänder Konservatorium (1836–1842). Dort wurde er von Nicola Vaccai im Fach Komposition unterrichtet und u. a. von Alessandro Rolla zu einem Geigenvirtuosen ausgebildet.

Vor dem Sextett für 2 Violinen, 2 Bratschen, Violoncello und Kontrabass waren im Jahr 1840 eine Ouvertüre und Arditis erste Oper *I Briganti* entstanden, die beide bei Veranstaltungen des Konservatoriums aufgeführt worden waren.<sup>179</sup> Das Sextett diente Arditi mit größter Wahrscheinlichkeit als Demonstrationsobjekt eigener geigerischer Fähigkeiten bei den studienbegleitenden Auftrittsmöglichkeiten. Arditi widmete das Sextett – wie schon zuvor die Ouvertüre<sup>180</sup> – dem Direktor des Konservatoriums, Renato Borromeo.<sup>181</sup> Allerdings dürfte Arditi bei der Zu-

177 „Sextett in Es dur [...], darin das Scherzo und das Adagio (betitelt: ‚Elegia‘ [...], in welchem eine schöne polnische Nationalmelodie sinnreich verwebt ist) besonders hervorzuheben“ (*AmZ* 47, 1845, Nr. 46, Sp. 820). William Smialek weist darauf hin, dass Dobrzyński bei der Gestaltung des langsamen Satzes auf die „polnische“ *Elegia* in seiner zweiten Symphonie aus dem Jahr 1831 Bezug nahm (*Ignacy Feliks Dobrzyński and Musical Life in Nineteenth-Century Poland*, S. 108).

178 Der Verzicht auf den Kontrabass in einer Passage, in der er als Fundamentinstrument einmal unabhängig vom zweiten Violoncello hätte geführt werden können, macht nochmals deutlich, dass es sich nicht um eine obligate Stimme handelt.

179 Vgl. „Complete List of my Compositions“ im Appendix von: Luigi Arditi, *My Reminiscences*, S. 289; die Liste ist zwar chronologisch angelegt, doch findet sich beim Sextett keine Datierung.

180 Mit der Ouvertüre gewann Arditi im Jahr 1840 den 1. Preis des Konservatoriums für Violine und Komposition, vgl. Marie Antoinette von Zedlitz' Einführung zu Arditis *My Reminiscences*, S. XVIII.

181 Vgl. das Titelblatt des 1843 bei Ricordi in Mailand herausgegebenen Stimmendruckes.

sammenstellung des Ensembles einen später sehr prominenten Kreis studentischer Weggefährten im Auge gehabt haben, zu denen der Geiger Luigi Yotti, der Violoncellist Alfredo Piatti und der Kontrabassist Giovanni Bottesini<sup>182</sup> gehörten. Mit ihnen war Arditì in diesem Zeitraum persönlich und als Partner bei Konzerten künstlerisch eng verbunden.<sup>183</sup>

Die Anforderungen an die erste Violine sind in Arditìs *Sestetto di bravura* außerordentlich. Der Geiger schuf im Rahmen einer klassischen viersätzigen Anlage (mit einem Scherzo an dritter Stelle)<sup>184</sup> ein Bravourstück für Violine in Reinkultur, in dem alle nur denkbaren spieltechnischen Raffinessen ausgelotet werden. Die entsprechend ausdifferenzierten Vortragszeichen („Segni“) erklärt Arditì in der Kopfleiste der Violinstimme in einer Art Legende (vgl. Nb 78).

Nb 78: LUIGI ARDITÌ: *Sestetto di bravura* B-Dur

I. Allegro deciso (Kopfleiste mit Zeichenerklärung, T. 1–6)

**SESTETTO DI BRAVURA**

**VIOLINO PRIMO**

Segni

□ Tirate l'arco. √ Spingete l'arco.

♢ Suono armonico.

★ Pizzicato. | ○ Arco.

♢ Suono armonico, ♯ Dito appoggiato.

♢ Dito sfiorando la corda.

ALL. DECISO.

Fast ununterbrochen erhält die Violine mit virtuosem Passagenwerk, ausgedehnten Doppelgriffsequenzen, Arpeggien, Flageolettpassagen u.v.m. die Möglichkeit zu brillieren. Zudem wird der Ablauf der Sätze von laufend wechselnden Tempo- oder Artikulationsanweisungen bestimmt, wie etwa zu Beginn des Scherzo: *Brillante – grazioso – dolce – delicato – con gran fuoco – Grandioso* usw.

Die Rolle des Kontrabasses, der beiden Bratschen und der zweiten Violine ist ausschließlich begleitend, wobei die Bratschen stets in fester Kopplung parallel geführt werden. Unter häufigen Stimmteilungen ergänzen sie sich dabei nach Möglichkeit zu komplementär zusammengesetzten akkordischen Begleittexturen. Die zweite Violine ist als weitere begleitende Mittelstimme<sup>185</sup> ebenfalls oft geteilt, prägt aber meist eigenständige rhythmisch-motivische Muster aus.

Wie bei Mayseder und Dobrzyński bildet einzig das Violoncello vorübergehend ein melodisches Gegengewicht zur alles beherrschenden ersten Violine. Diese Rolle beschränkt sich bei Arditì allerdings auf die ersten beiden Sätze. Beim ersten solistischen Auftritt des Violoncellos im

182 Arditì ging 1846 gemeinsam mit Bottesini nach Havanna, wo er als Kapellmeister am *Teatro Imperiale* engagiert wurde.

183 Bottesini, Piatti und Arditì waren schon an den Krönungsfeierlichkeiten Kaiser Ferdinands I. in Wien beteiligt gewesen. Besonders erfolgreich waren die gemeinsamen Auftritte Arditìs mit seinem Freund Yotti, für die er Violinduetts wie das kurz nach dem Sestet entstandene *Scherzo Brillante, Souvenir de Donizetti* komponierte (vgl. Luigi Arditì, *My Reminiscences*, S. XVIII bzw. S. 289).

184 Die Satzfolge lautet: I. Allegro deciso – II. Adagio – III. Scherzo – Trio – IV. Finale. Brillante.

185 Eine Ausnahme findet sich im „Trio Minore“ des 3. Satzes (Scherzo), in dem die 2. Violine der Thematik der 1. Violine verstärkend und „con passione“ in der Unteroktave folgt.

Kopfsatz (T. 84 ff.) fällt die erste Violine ausnahmsweise sogar aus ihrer Bravura-Rolle in ein Begleitmuster pendelnder Achtel. Mit expressiver Legatothematik leitet hier das Violoncello in hoher Lage (mehrfach wird das  $c^2$  erreicht) in den Dominantbereich des Satzes über, der mit einem besonders virtuos angelegten „Brillante“-Abschnitt der 1. Violine ausgefüllt ist. Ähnlich exponiert wird das Violoncello im *Adagio* nicht mehr eingesetzt. Neben einzelnen *dolce*-Einwürfen in den Rahmenteil der A-B-A-Anlage ist es vor allem im Mittelteil präsent, in dem es die melodische Linie der ersten Violine „con gran passione“ in der Unteroktave verdoppelt. Im Übrigen, insbesondere im Scherzo und im Finale, ist das Violoncello Bestandteil eines fünfstimmigen Begleitensembles, in dem es zumeist fest mit der Kontrabassstimme gekoppelt das Bassfundament bildet.

✱

Die Sextette Hennings, Mayseders, Dobrzyńskis und Arditis zeigen deutliche strukturelle Gemeinsamkeiten, durch die bei unterschiedlichen Gewichtungen der Texturelemente ähnliche Partiturbilder ausgeprägt werden. Es handelt sich um Werke für Solovioline und ein kleines Begleitensemble, in denen jeweils ein weiteres Instrument (Viola bzw. Violoncello) an ausgewählten Stellen als Gegenpart in die thematisch-motivischen Abläufe integriert wird. Darin weisen die groß besetzten Werke eine Besonderheit auf, durch die sich auch ein so dezidiert brillant angelegtes Werk wie Arditis *Sestetto di bravura* vom Repertoire der herkömmlichen *Quatuors brillants* absetzt, die allein auf den virtuoson Auftritt der ersten Violine zugeschnitten sind. Dieses Phänomen einer partiellen Ausweitung der Solo-Funktion ist offensichtlich den großen und damit flexibler gestaltbaren Begleitstrukturen geschuldet, aus denen im Gegensatz zum Streichquartett ausgewählte Instrumente ohne großen Verlust vorübergehend in einen Solopart wechseln können. Auf einer qualitativ anderen Ebene manifestiert sich dies in Teilen des erwähnten Repertoires virtuoser Konzertstücke Wiener Provenienz, in denen Konstellationen wie konzertierendes Geigenpaar (Leopold Jansa) oder konzertierendes Streichtrio (Joseph Mayseder) und Begleitquartett zu finden sind.

In den Texturen bildet die tiefste Stimme ausschließlich das Fundament eines Satzes, in dem die begleitenden Mittelstimmen durch Stimmteilungen und rhythmische Kopplungen die Voraussetzung für orchestrale Klangeffekte schaffen. Das Timbre wird durch die jeweilige Instrumentierung gesteuert. Hierzu gehört (mit Ausnahme von Hennings Sextett) auch die Ausweitung des Klangspektrums im Bassbereich: Durch die Besetzung eines Kontrabasses, dessen Stimme bei Mayseder und Dobrzyński nicht einmal obligat gestaltet ist, gewinnt das Ensemble primär an klanglichem Volumen und gleichzeitig an orchestralem Gepräge.

### 7.3 Geschlossene Ensembleleistung und kammermusikalischer Anspruch

Den Gegenpol zu Sextetten brillanter Schreibart eines Mayseder, Dobrzyński oder Arditis bilden Kompositionen, deren Faktur durch eine weitgehende Gleichbehandlung der sechs Ensemblemitglieder gekennzeichnet ist. Diese Qualität, die traditionell zu den Grundvoraussetzungen eines kammermusikalischen Satzes im engeren Sinne zählt, bildet das verbindende Moment der Sextette, die im vorliegenden Kapitel zusammengefasst sind.



Die Zusammensetzung dieses Repertoirezweiges, der sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bis zum Revolutionsjahr 1848 vor allem im deutschsprachigen Raum ausgebildet hat, ist bezüglich der kompositorischen Konzepte sehr heterogen. Strenge Schreibart, kammermusikalisch durchgearbeiteter Satz oder orchestrale Satzelemente werden als Gestaltungsmittel unterschiedlich gewichtet. Zudem sind die kompositorischen Voraussetzungen uneinheitlich. Neben Originalkompositionen wie Albrechtsbergers *Sextuors*, die einem kontrapunktisch geprägten Sonderrepertoire in Wien zuzuordnen sind, und den Sextetten von Joachim N. Eggert, Ferdinand Ries und Louis Spohr wurden zwei Sextettbearbeitungen von Orchesterwerken in die Untersuchung einbezogen, die zu den frühesten hoch entwickelten Sextettkompositionen zu zählen sind.

### 7. 3. 1 In der Tradition des Wiener Fugenquartetts: Johann Georg Albrechtsbergers 6 *Sextuors* op. 13

„Diese sechs Trios [recte: Sextuors] können vorzüglich denjenigen als Muster empfohlen werden, welche sich im Fugen-Satze und in der strengen Schreibart üben wollen. Jedes dieser sechs Trios [recte: Sextuors] bestehet aus einem Adagio und einer Fuge. Der Styl des Ganzen nähert sich dem Kirchen-Style, und die Liebhaber, die nur einen leichten und gefälligen Gesang wünschen, werden hier ihre Rechnung finden.“<sup>186</sup>

Aus der zitierten Ankündigung des Stimmendrucks aus dem Jahr 1803 geht deutlich hervor, welche Sonderstellung Albrechtsbergers Kompositionen für Streichsextett innerhalb des Repertoires einnehmen: Der Zyklus der sechs *Sextuors pour deux Violons, deux Altos, Violoncelle et Basse* op. 13 wird bezüglich der Faktur einerseits der Kirchensphäre zugeschrieben, andererseits wird der bürgerliche Amateur als „Liebhaber“ angesprochen und zugleich der pädagogische Wert der Kompositionen betont.

Auch wenn die zweiteilige Anlage der Werke mit einer langsamen Einleitung und einer Fuge, der die Doppelquartette des Komponisten ebenfalls folgen (s. Kap. 8. 1), innerhalb des groß besetzten Repertoires singulär ist, lassen sich die Werke schlüssig in Albrechtsbergers Schaffen einordnen.

Der kompositorische Schwerpunkt Albrechtsbergers (1736–1807), der seit Anfang der 1770er-Jahre in Wien als Kirchenmusiker<sup>187</sup> und renommierter Pädagoge tätig war, lag neben geistlicher Musik speziell auf der Streicherkammermusik, für die er ein außerordentlich umfangreiches Œuvre in verschiedensten Besetzungen schuf. Als versierter Cellist engagierte er sich rege im privaten Musikleben der Donaumetropole und setzte sich dabei intensiv mit der aktuellen Kammermusikproduktion seiner Wiener Komponistenkollegen auseinander, was sich u. a. in einem engen Kontakt zu Mozart und einer jahrzehntelangen Freundschaft mit Joseph Haydn

186 *AmZ* 4 (1803) Nr. 45, Sp. 752; im zitierten Ankündigungstext werden die Werke fälschlicherweise als „Trios“ bezeichnet. Dass es sich tatsächlich um Albrechtsbergers sechs „Sextuors“ handelt, wird eindeutig durch die vorangehenden Besetzungsangabe evident.

187 Albrechtsberger war zunächst als Kapellmeister an der Karmelitenkirche (1771–1792) sowie als Organist der Hofkapelle tätig und übernahm ab 1793 den Posten des Kapellmeisters am Stephansdom.

manifestierte.<sup>188</sup> Dennoch blieben mehrsätzliche Kammermusikwerke, die auf vergleichbare Weise wie bei diesen das galante Idiom aufnehmen, in Albrechtsbergers Œuvre die Ausnahme.<sup>189</sup>

Die Wurzeln für Albrechtsbergers Kammermusikschaffen lagen in der lokalen Tradition des Fugenquartetts, einem Wiener Repertoirezweig, der maßgeblich aufgrund des konservativen Geschmacks des Kaisers fruchtbare Förderung fand. Joseph II. hatte eine Vorliebe für kontrapunktische Künste und Fugen. Herausragende Vertreter dieser Linie sind Florian Leopold Gassmann<sup>190</sup> und Carlo d'Ordonez<sup>191</sup>, die einen oder zwei Fugensätze in ihre viersätzigen Quartette integrierten.<sup>192</sup> Albrechtsberger erhob ihnen gegenüber die zweisätzliche Anlage mit langsamer Einleitung und Fuge zur vollständigen Werkgestalt, die einer halbierten Kirchensonate des klassischen Typs Corellischer Prägung entspricht. Nach diesem Modell schuf Albrechtsberger etwa 120 „Sonaten“<sup>193</sup> für Streicherensembles in verschiedenen Instrumentenkombinationen, deren Besetzungsgröße von zwei bis acht Stimmen reicht. Vor allem die letzte Schaffensperiode Albrechtsbergers ab Mitte der 1790er-Jahre war dabei von einer besonderen Experimentierfreude geprägt, deren Ausfluss u. a. seine kompositorischen Beiträge für die großen Streicherbesetzungen waren: 1797 vollendete er seinen Sonaten-Zyklus für Streichsextett op. 13, dem zwischen 1798 und 1801 drei Sonaten-Serien für Streichquartett folgten, in denen er sich mit ungewöhnlichen Ensemblekonstellationen jenseits der sonst von ihm verwendeten klassischen Standardbesetzung auseinandersetzte.<sup>194</sup> In diesem zeitlichen Kontext sind 1799 auch die *Trois Sonates à deux Chœurs* für Doppelquartett op. 17 entstanden.<sup>195</sup>

188 Deren Werke lernte Albrechtsberger bei Gesellschaftskonzerten und Akademien etwa bei Hofrat Franz Bernhard von Kees, Hofagent Cajetan Ployer oder dem Arzt Peter von Grenzinger kennen, wobei er regelmäßig selbst als Interpret auftrat (vgl. Karl Geiringer, *Joseph Haydn*, S. 86, der sich auf die Selbstbiographie von Adalbert Gyrowetz aus dem Jahr 1810 bezieht; Dorothea Schröder, *Die geistlichen Vokalkompositionen Johann Georg Albrechtsbergers*, Bd. 1, S. 20 f.).

189 Diesen Ton findet man im Streichquartettœuvre Albrechtsbergers lediglich in den beiden zeitlich weit auseinanderliegenden Zyklen op. 7 und op. 20, die bis 1787 bzw. um 1800 entstanden sind (vgl. Richard W. Harpster, *The String Quartets of Johann Georg Albrechtsberger*, S. 223).

190 Maximilian Stadler berichtet, dass sein Lehrer Albrechtsberger bei Aufführungen von Fugenquartetten des Hofkapellmeisters Gassmann „öfters das Violonzell mitspielte“ (Abbé Maximilian Stadler, *Seine Materialien zur Geschichte der Musik unter den Österreichischen Regenten*, S. 103).

191 So befindet sich der größte Teil der authentisch überlieferten Quartette von Carlo d'Ordonez in der sog. Kaisersammlung Josephs II. (vgl. Friedhelm Krummacher, *Das Streichquartett*, Bd. 1, S. 76).

192 Vgl. Warren Kirkendale, *Fuge und Fugato*, S. 32–36 u. S. 64 f.; in der posthum herausgekommenen Sammlung von Gassmanns Quartetten findet sich die Satzfolge: langsamer Satz – Fuge – Menuett – Fuge; d'Ordonez' Quartette enthalten lediglich eine Fuge als abschließenden Satz (vgl. Friedhelm Krummacher, *Das Streichquartett*, Bd. 1, S. 76 f.).

193 Mit der Bezeichnung „Sonata“ grenzte Albrechtsberger in seinen Kompositionsmanuskripten konsequent die zweisätzigen Werke terminologisch von den wenigen Kompositionen ab, die der klassischen Viersätzlichkeit folgen. Diese tragen die konventionellen Betitelungen wie Quartetto etc. Die terminologische Unterscheidung wurde in den Drucktiteln allerdings nicht beibehalten (vgl. Richard W. Harpster, *The String Quartets of Johann Georg Albrechtsberger*, S. 46 ff.).

194 Es handelt sich um die Sonatenzyklen op. 14 (1798/99) für Violine, Viola, Violoncello und Kontrabass, op. 18 (1799) für Violine, zwei Bratschen und Kontrabass und op. 21 (1801) für zwei Violinen und zwei Violoncelli.

195 Vgl. Alexander Weinmann, *Johann Georg Albrechtsberger. Thematischer Katalog seiner weltlichen Kompositionen*, S. 58 f.



In der Konzentration auf Fugensätze spiegelt sich in der Kammermusik für Streicher Albrechtsbergers Vorliebe für kontrapunktische Kompositionstechniken wider, die er als Pädagoge und Musiktheoretiker wie kein zweiter in seiner Zeit vermittelte.<sup>196</sup> Neben der Generalbasslehre ist der „strenge Satz“ auch der vornehmliche Inhalt seiner theoretischen Schriften: Doppelter Kontrapunkt, Doppelfugen und Kanon bilden hier als Höhepunkt musikalischer Gestaltungsweisen den Abschluss seiner Kompositionsanweisungen.<sup>197</sup> So schreibt er in seiner *Generalbaß- und Harmonielehre* über die Fuge:

„Diese ist die nothwendigste Gattung und schönste Zierde der Kirchen-Musik, so wie selbe auch in höher stylisierten Vokal- und Instrumental-Compositionen von der großartigsten Wirkung erscheint.“<sup>198</sup>

Die Annahme, dass die zweisätzigen Sonaten (mit ihrer Anlage als „halbierte“ Kirchensonaten) vorrangig im liturgischen Rahmen Verwendung fanden, liegt nahe.<sup>199</sup> Dass die Werke darüber hinaus im größeren Umfang im Bereich bürgerlichen Musizierens rezipiert wurden, wurde bereits in der eingangs zitierten Ankündigung der Sextette angedeutet, in der u. a. der „Liebhaber“ eines „leichten und gefälligen Gesange[s]“ angesprochen wurde. In dieser Sphäre hat ein wichtiger Überlieferungsweig der Doppelquartette op. 17 ihre Wurzeln, die zusammen mit weiteren Sonaten-Zyklen Albrechtsbergers<sup>200</sup> als Kopie für den Geiger, Pädagogen und Komponis-

196 Albrechtsberger ist heute vor allem als Lehrer einer Reihe renommierter Schüler wie Joseph Eybler, Johann Nepomuk Hummel oder Ludwig van Beethoven bekannt, denen er primär kontrapunktische Satztechniken in der Tradition der Renaissance und des Barock vermittelte. Ein Bild der rigorosen kontrapunktischen Schulung Beethovens vermittelt Gustav Nottebohm anhand von „Original-Manuskripten“ in seiner Untersuchung zu *Beethoven's Studien*. Das Kapitel zu Beethovens *Unterricht bei J. G. Albrechtsberger* weist einen systematischen Aufbau der Übungen nach Fux'schem Vorbild auf. (S. 47 ff.). Dass er damit auch seinerzeit eine besondere Stellung im Wiener Musikleben einnahm, wird in einem Abriss seines Lebens deutlich, der zwanzig Jahre nach seinem Tod in der *AmZ* abgedruckt wurde: „er lebt fort in seinen Schülern, in welchen er eine Saat gesät, die jetzt noch reiche Ernten bringt“ (31, 1829, Nr. 27, S. 445). Eine entsprechende Anerkennung seiner Zeitgenossen spiegelt sich auch im umfangreichen Verzeichnis seiner Schüler wider, das als Anhang seinen *Gesammelten Schriften* beigegeben wurde (Bd. 3, S. 199).

197 Sie sind Inhalt des dritten und letzten Bandes von *J. G. Albrechtsberger's sämtlichen Schriften*, zu deren Anordnung der Herausgeber Ritter von Seyfried schreibt: „[...] also gewaffnet schreitet der Zögling nun auch vorwärts zur einfachen Fuge, welche noch keineswegs der Beyhülfe des doppelten Contrapuncts bedarf; durch innige Vertrautheit mit dem Formellen dieser Gattung wird er auch allmählich empfänglich für einen höheren Weigegrad: die Doppelfugen zu zwey, drey und vier Subjecten, basiert auf die Geheimnisse der doppelten Contrapuncte; in der Oktave, Dezime und Duodezime, erschließen ihre Mysterien, und der Canon, in seiner vielgestaltigen Verzweigung, diese strengste aller fugierten Combinationen, bildet endlich, als Schlußstein, die Gränzmarke des theoretischen Curses. Jahrelange Erfahrung haben auch den Herausgeber für die Beybehaltung dieser systemisirten Ordnung bestimmt“ (*Vorwort zur zweyten Ausgabe*, Bd. 1, S. IX).

198 *J. G. Albrechtsberger's sämtliche Schriften*, Bd. 2, S. 211.

199 Bei einer der Sonaten für Streichquartett mit dem Titel *Sonata in C pro festo Paschalis* op. 11 (1792), in der als Fugensubjekt „Christ ist erstanden“ verarbeitet ist, ist der religiöse Bezug klar (vgl. das Werkverzeichnis in: Richard W. Harpster, *The String Quartets of Johann Georg Albrechtsberger*, S. 325).

200 Es handelt sich um die etwa zeitgleich entstandenen Sonaten für Streichquartett op. 14 (1798/99) und op. 16 (1798).

ten Otto Hatwig vorliegen. Hatwig leitete mehrere Jahre lang eine Reihe von Hauskonzerten in Wien, die aus den Streichquartett-Übungen im Hause von Franz Schuberts Vater hervorgegangen waren.<sup>201</sup>

Die Verwendung der „Sonaten“ in diesem Bereich war zu Albrechtsbergers Lebzeiten durchaus nicht ungewöhnlich, spiegeln sie doch die wachsende Begeisterung für die Musik des Barock im Wien der 1780er- und 90er-Jahre wider. Initiator der neu entstandenen Bach- und Händelpflege war Baron Gottfried Bernhard van Swieten,<sup>202</sup> mit dem Albrechtsberger in Verbindung gestanden sein dürfte.<sup>203</sup> Als Vorstand der k. k. Hofbibliothek veranstaltete der Sammler „alter Musik“ in Anwesenheit von Wiener Komponisten Sonntagsmatineen, an denen auch Mozart ab 1782 teilnahm, der bekanntlich selbst Bearbeitungen von Bach'schen Fugen für kammermusikalische Streicherensembles schuf.<sup>204</sup>

Wie verbreitet dieses Repertoire – seien es Bearbeitungen Bach'scher Werke oder Originalkompositionen – in den privaten Musikzirkeln Wiens am Ende des 18. Jahrhunderts war, macht ein Reisebericht im *Journal des Luxus und der Moden* vom Juli 1800 deutlich:

„Quartetts und Quintetts sind hier vorzüglich, weil sie meistens in Häusern der Kenner und Liebhaber der Musik angetroffen werden. Mit Vergnügen erinnere ich mich an mehrere frohe Abende, die ich in ihrer Anhörung genoß. Sonaten von Albrechtsberger, oder Sebastian Bach, bestehend aus einem Adagio und einer Fuge, waren hier die gewöhnliche Speise. Herr Albrechtsberger selbst spielt mit einer Delikatesse und Präcision Violoncello, die man desto mehr bewundert, da er den Bogen wie ein Violinspieler führt.“<sup>205</sup>

Dass Albrechtsberger neben den Tasteninstrumenten gerade die unterschiedlich zusammengesetzten Streicherensembles als besonders geeignet für die Komposition von Fugen ansah, geht aus den „Regeln zu den drey- und mehrstimmigen Fugen“ am Ende seiner *Generalbass- und Harmonie-Lehre* hervor:

201 Otto E. Deutsch, *Schubert. Die Dokumente seines Lebens*, S. 50; vgl. auch Richard W. Harpster, *The String Quartets of Johann Georg Albrechtsberger*, S. 43.

202 Als außerordentlicher Gesandter am preußischen Hof in Berlin brachte er aus dem Kreis um Carl Philipp Emanuel Bach die Impulse der Berliner Bach-Tradition nach Wien, wo er 1777 zum Vorstand der k. k. Hofbibliothek berufen wurde.

203 Vgl. Ausstellungskatalog *Zaubertöne. Mozart in Wien (1781–1791)*, S. 349.

204 Für diese Veranstaltungen dürfte Mozart seine Bearbeitungen Bach'scher Klavier- und Orgelfugen für Violine, Viola und Bass KV 404a bzw. 2 Violinen, Viola und Bass KV 405 aus dem Jahr 1782 geschaffen haben (vgl. Ludwig Ritter von Köchel, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts*, S. 437; Dorothea Schröder, *Die geistlichen Vokalkompositionen Johann Georg Albrechtsbergers*, Bd. 1, S. 22 f.). Darauf deutet jedenfalls ein Brief vom 10. April des Jahres an seinen Vater hin, wo Mozart schreibt: „[...] ich gehe alle Sonntage um 12 uhr zum Baron von Suiten – und da wird nichts gespielt als Händl und Bach. – ich mache mir eben eine Collection von den Bachischen fugen. – So wohl Sebastian als Emanuel und Friedemann Bach. – Dann auch von den händlischen“ (*Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. 3, S. 201). Im Zyklus KV 404a hat Mozart den Fugen in der Art der Albrechtsbergerschen „Sonaten“ sechs langsame Einleitungen vorangestellt: in Nr. 1–5 jeweils ein Adagio, in Nr. 6 ein Largo.

205 15 (1800), S. 327 f., zitiert nach: *Bach-Dokumente*, Bd 3: *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800*, S. 599; vgl. auch: Dorothea Schröder, *Die geistlichen Vokalkompositionen Johann Georg Albrechtsbergers*, Bd. 1, S. 23.

„Die Fugen werden meisten Theils für Orgel oder Saiten-Instrumente allein, oder für Singstimmen ohne oder mit Instrumenten verfertigt. Sollte man für Blas-Instrumente eine zu machen haben, so muß man beflissen seyn, erstens die Höhe und Tiefe derselben nicht zu verfehlen, zweytens, bald dieser, bald jener Stimme, besonders vor dem Hauptsatze, gleichwie in den Singfugen, wegen des Athemholens, öfters eine Pause oder einen Suspir zu geben. In den Orgel- oder Violinfugen ist dieß nicht so nöthig. Doch würde es ein unangenehmes Getöse werden, wenn die Sätze immer vier- oder fünfstimmig blieben.“<sup>206</sup>

Zum einen hebt Albrechtsberger die hohe Flexibilität des homogenen Streicherensembles besonders hervor, zum anderen zieht er klare Grenzen bezüglich einer praktikablen Besetzungsgröße. Er erachtet es auch bei Quartetten und Quintetten nicht als sinnvoll, den Satz über weitere Strecken vollstimmig zu führen. Was er als „unangenehmes Getöse“ bezeichnet, ist Konsequenz eines Satzes, der oberhalb der Dreistimmigkeit tendenziell überdeterminiert ist und mit jeder hinzutretenden Stimme an Klarheit verliert. Eine vernünftige Limitierung der in Fugenkompositionen zu bewältigenden Stimmen spiegelt sich im Grunde auch im Werkverzeichnis wider, das Seyfried im Anhang seiner Ausgabe von Albrechtsbergers *Sämtlichen Schriften* auflistet. Neben den „Violin-Sextetten“ finden sich dort nur noch Werke für Quintett und Quartett. Die „3 Sonaten mit Doppel-Quartett op. 17“ zählen hier nicht als außergewöhnliche achttimmige Besetzungsgröße, sondern sind unter die „Violin-Quartetten“ als Werkzyklus Nr. 10 eingeordnet.<sup>207</sup> Auf ihre besondere Ensemblebehandlung wird im Kapitel 8. 1 gesondert eingegangen.

Das Ensemble der *Sextuors* versammelt mehr Stimmen, als Albrechtsberger in den oben zitierten „Regeln zu den drey- und mehrstimmigen Fugen“ als praktikable Dimensionierung abzuhandeln bereit war. Tatsächlich pausieren in den Fugen der Sextette fast durchgehend eine, zwei, drei, ja sogar vier Stimmen im Wechsel. Exemplarisch sei zur Veranschaulichung die D-Dur-Sonata op. 13/4 für 2 Violinen, 2 Bratschen, Violoncello und Basso herausgegriffen. Zur Sechstimmigkeit ist das Ensemble eigentlich nur in der Episode im Anschluss an die Exposition und am Satzende für wenige Takte vereint. Ansonsten ist der Satz überwiegend vier- (40 Prozent) und dreistimmig (30 Prozent).<sup>208</sup>

Anfangs drei-, dann vierstimmig ist auch die Fugenexposition angelegt (T. 1–20), die schon gleich zu Beginn keine vollständige Durchführung aller sechs Stimmen vorstellt. Die erste Viola bleibt hierbei ausgespart und ist lediglich mehrfach Träger des Contrasubjekts (CS), mit dem das Subjekt von Anfang an gekoppelt ist.<sup>209</sup> Entgegen den Regeln des strengen Satzes wird das

206 J. G. Albrechtsberger's *sämtliche Schriften*, Bd. 2, S. 234.

207 Ebda., Bd. 3, S. 205; auch Richard W. Harpster hat die Doppelquartette in seine Studie *The String Quartets of Johann Georg Albrechtsberger* aufgenommen, in der er die anderen größeren Besetzungen Streichquintett und Sextett unberücksichtigt lässt. Carl Friedrich Whistling ordnet in der ersten Auflage seines *Handbuchs der musikalischen Literatur* von 1817 den Werkzyklus dagegen unter der Kategorie „Orchestermusik“ ein, während die zwei- bis sechstimmigen Werke unter der Rubrik „Kammermusik“ verzeichnet sind (vgl. Warren Kirkendale, *Fuge und Fugato*, S. 93).

208 Zusammenhängende vierstimmige Passagen nehmen ca. 44 Prozent des Satzumfanges ein, dreistimmige etwa 30 Prozent.

209 Zu Albrechtsbergers Gepflogenheit, Fugenthemen von vornherein mit festen Kontrasubjekten zu koppeln, hat Seyfried in seiner kurzen „Biographie“ folgende launige Äußerung des Komponisten überliefert: „Alle seine Werke tragen den Stempel einfacher Größe, und erhabener Würde; sie sind demüthig,

Contrasubjekt jeweils von zwei in Terzen parallel geführten Stimmen gespielt.<sup>210</sup> In einem im Kern zweistimmigen Satz werden damit im Sextett sogleich drei Instrumente beschäftigt. Diese Themenstruktur wird auch zu Beginn der zweiten Durchführung aufgegriffen (T. 33–42).

JOHANN G. ALBRECHTSBERGER: *Sextuor* op. 13/4, Fugenexposition

Takt		1	5	10	15			
VI 1				Dux	CS	CS-Kopf		
VI 2		CS			Comes		CS	
Va 1		CS	CS		CS	CS-Kopf		
Va 2			Comes		CS			
Vc						CS	Dux	
Kb		Dux	CS					

Albrechtsberger rhythmisiert die Exposition in drei Perioden, von denen die ersten beiden die gleiche Struktur aufweisen: Dux (D-Dur) und Comes (A-Dur) lösen sich kontinuierlich ab, begleitet vom zweistimmigen Contrasubjekt in verschiedenen Instrumentenkombinationen. So geht die erste Periode (T. 1–5) mit dem Subjekt in Vc (Dux) und Va 2 (Comes) und dem Contrasubjekt in den gekoppelten Stimmen VI 2/Va 1 bzw. Va 2/Basso in eine zweite Periode mit kontrastierender Instrumentation über (T. 8–12), in der die beiden Bratschen bzw. das VI 1/Vc-Paar das Contrasubjekt zum Subjekt in der VI 1 (Dux) und VI 2 (Comes) bilden (vgl. obige schematische Übersicht). Anschließend wäre nun konsequenterweise eine ähnlich aufgebaute dritte Periode zu erwarten, in der das Subjekt in den beiden noch ausstehenden Stimmen Viola 1 und Violoncello durchzuführen wäre, doch Albrechtsberger modifiziert den dritten Einsatz von Anfang an: Auf dem hier ansetzenden Weg zu einer ersten vollstimmigen Passage in der Episode vor der zweiten Durchführung lockert er die bereits zweimal exponierte Struktur auf und kombiniert das Subjekt im Violoncello (Dux) nur noch mit einem einstimmigen Contrasubjekt in der zweiten Violine. Gleichzeitig wird der Satz durch Sequenzierungen des Contrasubjekt-Kopfes (in leichten Varianten) aufgefüllt.<sup>211</sup>

fromm und religiös, wie er selbst es war. Der sogenannte galante Styl konnte nie seine eigentliche Sphäre seyn, und er äußerte sich nicht selten darüber in seiner naiven Offenherzigkeit: „Ich habe gar kein Verdienst dabey, daß ich gute Fugen mache; denn mir fällt gar kein Gedanke ein, der sich nicht zum doppelten Contrapunkte brauchen läßt“ (*Johann Georg Albrechtsberger's sämtliche Schriften*, Bd. 3, S. 197 f.).

210 Vgl. hierzu die kurze Beschreibung der g-Moll-Fuge op. 13/2 von Ernst Paul, der auch bei diesem Sextett auf diese Besonderheit hinweist (*Johann Georg Albrechtsberger*, S. 53 f.).

211 In den beiden darauffolgenden sechsstimmigen Passagen (T. 20–24 u. T. 29–33) leuchtet auch noch einmal das Subjekt kurz auf: Der Themenkopf wird erst im Bassregister (Vc/Basso), dann im Diskant (Violenen) in je zwei Einsätzen mit halbtaktigem Abstand eingeführt.

Zu einer strengen Satzbehandlung findet Albrechtsberger erst in der dritten Durchführung, wo erwartungsgemäß Engführungen das Satzbild prägen. Albrechtsberger führt sie paarweise, nach Instrumentengruppen (Registern) gegliedert durch, womit er gezielt ein typisches Arrangement des Ensembles nach Klangfarben nutzt, das ihm nur in dieser Besetzungsgröße zur Verfügung steht.<sup>212</sup>

Abschnitte im strengen Satz gehen in Albrechtsbergers Fugen für Streichsextett grundsätzlich nicht über die Vierstimmigkeit hinaus. Lediglich die abschließende Engführung, in der die Klangfarben der drei zu Paaren koppelbaren Instrumentengruppen bewusst genutzt werden, verbindet die speziellen kompositorischen Möglichkeiten im sechsstimmigen Ensemble mit genuin kontrapunktischer Schreibart. Zur Vollstimmigkeit tritt das Ensemble nur in den frei gestaltbaren Passagen der Streichersonaten zusammen.

### 7. 3. 2 Zum vollwertigen Sextett umgeprägt:

#### Das *Grande Sestetto concertante* nach Mozarts *Sinfonia concertante* KV 364 und Michael G. Fischers Sextettversion von Beethovens *Pastorale*

In den „gelehrten“ Sonaten Albrechtsbergers und den brillanten Vortragsstücken aus dem Umfeld der Wiener Geigenschule manifestieren sich zwei Pole des Sextettrepertoires, die ihre Wurzeln im aufblühenden Wiener Konzertleben und in einer außerordentlich vielfältigen Kammermusikultur in den Kreisen des Adels und des Bürgertums der Donaumetropole um 1800 haben. Einen weiteren Aspekt des hiermit verbundenen lukrativen Marktes beleuchten die ersten beiden Werke, die mehr als ein Jahrzehnt nach Albrechtsbergers *Sextuors* op. 13 (1797) zu Beginn des 19. Jahrhunderts als Streichsextett in den Druck gingen und damit einen prominenten Platz im frühen Repertoire einnehmen. In den Jahren 1808 und 1810 erscheinen zwei Sextettbearbeitungen von Orchesterwerken, in denen Mozarts *Sinfonia concertante* KV 364 und Beethovens *Sinfonia Pastorale* op. 68 einem kammermusikalischen Streicherensemble erschlossen werden. Sie gehören zu den unzähligen Arrangements, durch die Orchesterwerke ihren Weg aus dem Konzertsaal in einen intimeren Rahmen fanden, wobei allerdings die Sextettbesetzung die bis dahin hierbei üblichen Ensembledimensionen Streichquartett und Quintett sprengt.<sup>213</sup>

212 Den Anfang macht das Bratschenpaar (T. 74 ff.), bei dem die zweite Viola im Quintabstand mit halbtaktiger Versetzung zur ersten Viola einsetzt. Nach dem vollständigen Ablauf der Subjekte schließen sich auf analoge Weise die beiden Violinen (T. 77 ff.) und diesen die Bassinstrumente an (T. 80 ff.). Sequenzierungen der Contrasubjekt-Köpfe übernehmen hier die Rolle der Beantwortung, womit der zunächst zweistimmige Satz ab dem Einsatz der Violinen vierstimmig wird, bevor mit den sequenzierten Themenköpfen der vollstimmige Satzabschluss eingeleitet wird.

213 Neben den beiden genannten Sextettbearbeitungen sind keine weiteren bekannt, die im Druck erschienen sind. Dass sich darüber hinaus vereinzelt unpublizierte Sextettbearbeitungen finden, ist zu erwarten. So sind etwa in einem von vier im Stift St. Florian (bei Linz) überlieferten Verzeichnissen, in denen der Musikalienbestand des Klosters in den 1840er-Jahren aufgelistet ist, mehrere Sextettbearbeitungen von Ouvertüren und Operszenen für 2 Violinen, 2 Violoncello und Kontrabass im Ms aufgeführt (freundlicher Hinweis von Fabian Freisberg).

Die Transkription von Mozarts 1779/80 in Salzburg entstandener konzertanter Symphonie für Violine, Viola und Orchester kam 1808 als *Grande Sestetto concertante* [...] *ridotto d'una Sinfonia conc. del celebre Maestro A. W. Mozart* [sic] ohne Nennung des Bearbeiters in der „Stamperia chimica“ in Wien als Stimmensatz heraus.<sup>214</sup> Die Bearbeitung dürfte in Wien angefertigt worden sein;<sup>215</sup> neben verschiedenen Kammermusikarrangements von Symphonien Mozarts war auch die konzertante Symphonie bereits zuvor im Jahr 1802, dem Erscheinungsjahr des ersten Stimmendrucks, für Klaviertrio „reduziert“ worden.<sup>216</sup>

Die Transkription eines Orchesterwerks für Streichsextett dürfte in der Bearbeitungspraxis der Zeit ein Novum gewesen sein. Die Wahl des großen Streicherensembles erscheint schon deshalb außergewöhnlich, weil – abgesehen von Albrechtsbergers zweisätzigen „Sonaten“ – noch kein Sextett Wiener Provenienz im Druck erschienen und so einer größeren Öffentlichkeit zugänglich gemacht worden war. Einzig Ignaz Pleyels Sextett, das im ersten Jahr seiner Publikation 1791 auch in Wien bei Hoffmeister in den Druck ging,<sup>217</sup> vermochte aufgrund seines relativ hohen Verbreitungsgrades die Besetzung einem breiteren Publikum als attraktive Variante innerhalb der Streicherkammermusik bekannt zu machen. Mit der stimmpaarigen Besetzung der Violinen und Bratschen sowie einer Bassgruppe, in der die untere Stimme entweder von einem Violoncello oder einem Kontrabass übernommen werden kann,<sup>218</sup> folgt das *Grande Sestetto concertante* der von Pleyel und Albrechtsberger eingeführten Ensembledisposition.

Bereits zwei Jahre nach der Sextettversion der *Sinfonia concertante* erschien Anfang 1810 Michael Gotthard Fischers Bearbeitung von Beethovens *Sinfonia Pastorale* als *Sestetto* bei Breitkopf & Härtel in Leipzig. Fischer (1773–1829) stand zwar nicht in persönlicher Verbindung mit dem etwa gleichaltrigen Beethoven und dessen musikalischem Umfeld, doch ist auch die Entstehung seiner Sextettbearbeitung im Kontext mit dem zeitgenössischen Wiener Musikmarkt zu sehen, an dem Fischer zu partizipieren suchte.

Michael Gotthard Fischer hatte seinen Lebensmittelpunkt mit wenigen Unterbrechungen in Erfurt,<sup>219</sup> wo er sich intensiv für Beethovens Werk einsetzte. 1796 übernahm Fischer das Dirigat der städtischen „Winterkonzerte“, in denen er u. a. Beethovens Klavierkonzerte als Pianist erst-

214 Ein zeitgenössischer Partiturdruk ist nicht bekannt. 1985 wurde von Gunther Schuller eine kritische Ausgabe der Bearbeitung bei Margun Music herausgegeben, die mit einem ausführlichen Vorwort von Christoph Wolff versehen ist. Wolff datiert den originalen Stimmendruck mittels der Plattennummern auf das Jahr 1808 (s. S. VI).

215 Christoph Wolff vermutet, dass die Initiative zur Bearbeitung vom Inhaber der Stamperia chimica Sigmund Anton Steiner (1773–1883) ausging, der seit 1804 Nachdrucke der bei Breitkopf & Härtel herausgegebenen Mozart-Ausgabe herstellte (vgl. ebda.).

216 Vgl. Ludwig Ritter von Köchel: *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts*, S. 777.

217 Vgl. Rita Benton, *Ignace Pleyel. A Thematic Catalogue of his Compositions*, S. 81.

218 Vgl. die Besetzungsangabe auf dem Titelblatt des Stimmendrucks: „Violoncello secondo o Contra Basse“.

219 Hier wurde er am Lehrerseminar an den Instrumenten Orgel, Klavier und Violine ausgebildet sowie von Johann Christian Kittel in Komposition unterrichtet.



mals dem Erfurter Publikum vorstellte.<sup>220</sup> Außerdem war er Mitglied eines fest installierten Streichquartetts, das neben Quartetten Haydns und Mozarts schwerpunktmäßig Werke von Romberg und Beethoven aufführte.<sup>221</sup>

Fischer schuf vor der Sextettbearbeitung mehrere eigene Kammermusikwerke, die 1805 in der Komposition eines Streichquintetts für zwei Violinen, zwei Bratschen und Violoncello op. 7 gipfelten.<sup>222</sup> Nach dieser Komposition beschränkte sich Fischer allerdings auf die Anfertigung von Bearbeitungen für kammermusikalische Ensembles, zu denen neben der Sextettversion der *Pastorale* auch eine ungewöhnlich besetzte Übertragung von Beethovens *Chorfantasie* op. 80 „mit Begleitung einer Violine, Flöte oder Violine, Bratsche und Cello mit Chor“<sup>223</sup> (1811) gehörte.

Die beiden Beethoven-Bearbeitungen sind jeweils im Jahr nach Erscheinen des Erstdrucks beim Originalverleger Breitkopf & Härtel herausgekommen,<sup>224</sup> mit dem Fischer seit 1803 in engem Kontakt stand.<sup>225</sup> Wie aus der Korrespondenz mit Härtel hervorgeht, betätigte sich Fischer dabei offensichtlich aus einer persönlichen Notlage heraus als Arrangeur: Ab etwa 1807 schildert Fischer, wie sich sein Gesundheitszustand und damit auch seine finanzielle Situation zusehends verschlechtert.<sup>226</sup> Er bittet daher um Kompositionsaufträge, wobei er vor allem anbietet, Arrangements bekannter Werke anzufertigen. In späteren Jahren und noch bedrückenderer Situation begründet er dies seinem Verleger gegenüber folgendermaßen:

„Es ist dies [das Arrangieren] für mich sehr zweckmäßige und meinen jetzigen schwachen Kräften angemessene Beschäftigung, die mich gewissermaßen aufheitert. Ernster und den Geist mehr anstrengende sind mir vom Arzt untersagt worden.“<sup>227</sup>

Auch das Sextettarrangement der *Pastorale* ist unter diesen Umständen im Auftrag des Hauses Breitkopf & Härtel entstanden.<sup>228</sup> Neben den beliebten Bearbeitungen für die großen gemischten Bläser-Streicherensembles Nonett und Septett waren zu diesem Zeitpunkt bereits zur ersten,

220 Die biographischen Bemerkungen zu Michael Gotthard Fischer fußen im Wesentlichen auf Kurt Pleßes Dissertation *Michael Gotthard Fischer (1773–1829) und die Musik in Erfurt um 1800*, mit der der Autor noch im Januar 1945 an der Universität Jena promoviert wurde. Die Studie ist nach wie vor die einzige umfangreichere Arbeit über den Musiker und Komponisten, in der (mit der zu erwartenden ideologischen Färbung) erstmals in größerem Umfang Grundlagen zu einer Biografie erarbeitet wurden (s. besonders S. 108–127).

221 Entsprechend äußerte sich Fischer gegenüber dem Verleger Härtel in einem Brief vom 28.2.1826 (vgl. ebda., S. 160 bzw. S. 163).

222 Vorangegangen war die Komposition von zwei Streichquartetten, die Fischer im Jahr 1799 als op. 1 publizieren ließ, und eines Klavierquartetts F-Dur op. 6 aus dem Jahr 1803.

223 Vgl. Georg Kinsky/Hans Halm, *Das Werk Beethovens. Thematisch-bibliographisches Verzeichnis*, S. 163.

224 Die Originalausgabe von Beethovens *Pastorale* erschien bei Breitkopf & Härtel im Mai 1809, Fischers Bearbeitung ebda. im Januar 1810; der Originalausgabe der *Chorfantasie* vom Juli 1811 folgte Fischers Arrangement im April 1812 (vgl. ebda., S. 163 bzw. S. 214).

225 Bei Breitkopf & Härtel waren bereits das Klavierquartett und das Streichquintett erschienen.

226 Vgl. die Briefe an Härtel vom 19.6.1807 und 27.8.1807, zitiert in Kurt Pleßes Dissertation, S. 118.

227 Brief an Breitkopf & Härtel vom 8.4.1814 (zitiert nach ebda., S. 124).

228 Fischer wird auch in einem anderen Kontext mit Beethovens *Pastorale* in Verbindung gebracht: Ihm wird die umfangreiche Rezension zugeschrieben, die anlässlich der Drucklegung des Werkes am 17. Januar 1810 ohne Autorenangabe in der *AmZ* erschien, genau zu dem Zeitpunkt also, als seine eigene Bearbeitung in den Druck ging (vgl. Stefan Kunze [Hrsg.], *Ludwig van Beethoven. Die Werke im Spiegel seiner Zeit*,

zweiten und vierten Symphonie Beethovens Übertragungen für die Besetzung Streichquintett erschienen, woran Breitkopf & Härtel jedoch nicht beteiligt war. Das sollte sich in den folgenden Jahren ändern: Nach Fischers Sextett-Bearbeitung der *Pastorale* brachte der Verlag zusammen mit den Originalausgaben der siebten und achten Symphonie gleichzeitig auch Arrangements für Streichquintett heraus.

Allerdings sind über die beiden zeitnah entstandenen Bearbeitungen der *Sinfonia concertante* und der *Pastorale* hinaus keine weiteren Arrangements bekannt, in denen sinfonische Orchesterwerke auf ein mehr als fünfstimmiges Streicherensemble „reduziert“ werden.

Da die Vorlagen der beiden Sextettbearbeitungen unterschiedlichen Gattungen der Orchestermusik angehören, ist zu erwarten, dass die Arrangeure auch unterschiedliche Strategien der Transformation verfolgten. So würde etwa naheliegen, die Übertragung der konzertanten Symphonie nach einer schematisch-starren Rollenverteilung auf ein Solistenpaar (VI 1 u. Va 1) und ein Begleitquartett nach Art der virtuos-brillanten Sextette zu gestalten und damit die ursprüngliche Werkgestalt mit einem Miniaturorchester weitgehend zu reproduzieren. Mit den typischen Klangbildern der *Pastorale* würde man dagegen eher eine flexible Handhabung der Instrumentation verbinden. Wie aus der nachfolgenden Analyse der beiden Werke hervorgeht, stellen sich die texturalen Verhältnisse tatsächlich anders dar.

Bei der Bearbeitung von Mozarts konzertanter Symphonie zum *Grande Sestetto concertante* handelt es sich nicht um eine simple „Reduzierung“ auf ein kleiner dimensioniertes Ensemble. Das Werk erhält als eines der frühen im Druck erschienenen „Sextette“ seinen besonderen Stellenwert durch die hohe Qualität der Umarbeitung, die treffender als anspruchsvolle Neufassung in Gestalt eines eigenständigen Streichsextetts bezeichnet werden kann: Mozarts *Sinfonia concertante* wird sehr kunstvoll in einen Satz überführt, in den mit Ausnahme des zweiten Violoncellos respektive des Kontrabasses alle Instrumente auf gleichberechtigte Weise einbezogen werden.<sup>229</sup> Die Besetzungsangabe auf dem Titelblatt, in der das erste Violoncello als „konzer-

S. 118; Georg Kinsky/Hans Halm geben dagegen Amadeus Wendt als Autor an, vgl. *Das Werk Beethovens. Thematisch-bibliographisches Verzeichnis*, S. 163). Nach einer kurzen Einleitung, in der sich der Rezensent begeistert über das „wunderbare, originelle, lebensfrohe Werk“ äußert, folgt eine sehr ausführliche analytische Interpretation, in der – illustriert durch mehrere Notenbeispiele – detailliert einzelne Elemente der Faktur mit den damit ausgedrückten Empfindungen verknüpft werden. Bezugnehmend auf Beethovens bekannte Bemerkung „Pastoral-Sinfonie oder Erinnerung an das Landleben (mehr Ausdruck der Empfindung als Malerey)“, die in der Erstausgabe auf der Innenseite der Direktionsstimme abgedruckt ist, führt der Rezensent seinen Standpunkt folgendermaßen aus: „Das Werk enthält in Symphonieform ein Gemälde des Landlebens. [...] Dass ein solches Gemälde nicht geschmacklos, und dem Zwecke der Musik nicht entgegen sey, sieht jeder ein, der über diese Kunst so wohl als über die Natur der Empfindungen, die durch jene ausgedrückt werden sollen, nachgedacht hat“ (Sp. 242). Es liegt durchaus nahe, dass Fischer die intensive kompositorische Auseinandersetzung mit der Struktur des Werkes zum Anlass nahm, seine Erkenntnisse in Form einer eingehenden Besprechung in der „Hauszeitschrift“ von Breitkopf & Härtel zu veröffentlichen.

229 Christoph Wolff vermutet aufgrund der Komplexität der Transkription, dass sich der Bearbeiter als Grundlage eine Partitur der *Sinfonia Concertante* erstellt haben muss (vgl. „Critical Preface“ zur Neuausgabe des *Grande Sestetto concertante*, S. VI). Mozarts Werk ist 1802 bei J. André in Offenbach nur in Stimmen erschienen.



tautes“ Instrument besonders gekennzeichnet wird,<sup>230</sup> gibt bereits einen Hinweis darauf, dass einzig die unterste Stimme entsprechend der Vorlage auf die Bass- bzw. Fundamentfunktion festgelegt ist.

Für die Transformation des konzertanten Satzes finden sich ständig wechselnde texturale Varianten im Satzverlauf. Die spezifische Anpassung an den solistisch besetzten „vieltimmigen“ Streichersatz wird bereits beim ersten Soloeinsatz des Kopfsatzes (T. 72 ff.) deutlich erkennbar (Nb 79): Der Bearbeiter hält sich zunächst an die Vorlage und belässt die anfängliche Achtelllinie des Themas im ursprünglichen Solistenpaar (Vl 1 u. Va 1), deren Oktavkopplung in der *Sim-*

Nb 79: WOLFGANG AMADEUS MOZART: *Grande Sestetto concertante* Es-Dur

I. Allegro (T. 72–89)

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 72-78) shows the initial entry of the instruments. The second system (measures 79-84) continues the development of the themes. The third system (measures 85-89) concludes the section. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings.

230 *Grande Sestetto concertante per due Violini, due Viole, Violoncello primo concertante e Violoncello secondo o Contra Basse.*

*fonia concertante* einen charakteristischen klanglichen Einstieg für den Solopart ausprägt. Der damit verbundene Wiedererkennungswert soll zu Beginn des Werkes offensichtlich nicht angetastet werden. Ab der kleingliedrigeren, in Sechzehntel beschleunigten Fortführung des Solos (T. 79 ff.) nutzt der Bearbeiter jedoch sogleich Varianten der Instrumentation, indem er zunächst die Violastimme des Solistenpaares in das erste Violoncello überführt (T. 83) und anschließend die ausgeterzten Stakkatoachtel ins Diskantregister der beiden Violinen legt (T. 88 f.). Damit sind bereits innerhalb der ersten Soloepisode alle Instrumentengruppen durchlaufen worden.

Der gesteigerte Klangfarbenwechsel innerhalb des Soloparts rückt als besondere Qualität der Sextettversion im Seitensatz und vor allem in der Durchführung noch stärker in den Vordergrund.<sup>231</sup> Im Seitensatz, der bei Mozart zunächst im Wechsel, dann im Zusammenspiel der Soloinstrumente gestaltet ist, werden im Sextett alle fünf Instrumente konzertierend eingesetzt:

Takt	126	130	133	134	138	139	143	147	149
Thematik	A	A'	B		B'		C	C'	Kadenz
KV 364	VI	Va	VI		Va		VI/Va		VI/Va
<i>Sextetto</i>	VI 1	Vc 1	VI 2	VI 1	Va 1	Va 2	Va 2/Vc 1	VI 1/Va 1	VI 1/Va 1

Den größten gliedernden Effekt auf den Ablauf haben die Uminstrumentierungen im C-Teil, in dem die paarig gekoppelten Solostreicher des Sextetts über den räumlichen Effekt changierender Instrumente hinaus das Timbre wechseln. Ähnlich vielfältig ist die Instrumentation der Soloparts in der Durchführung gestaltet. Die Wechsel folgen hier genau den Ablösevorgängen zwischen Violine und Viola in der *Sinfonia concertante*:

Takt	190	194	195	196	197	198	199	200	201	202 ff.
Motivik	A	Wechselspiel B								B verkürzt
KV 364	Va	VI	Va	VI	Va	VI	Va	VI	Va	VI/Va
<i>Sextetto</i>	Vc 1	VI 2	Vc 1	VI 1	Va 1	VI 2	Va 2	VI 1	Vc 1	VI 2/Va 1

Der Durchführungsbeginn (T. 190 ff.) besteht in der *Sinfonia concertante* aus einem zunächst taktweisen, dann weiter beschleunigten Wechselspiel zwischen den beiden Soloinstrumenten auf der Grundlage eines Sechzehntelmotivs B, das Träger einer ausgedehnten modulierenden Sequenz ist. Im Sextett erhält der Abschnitt eine zusätzliche Färbung durch einen kontrastreicher

231 Dagegen wird diese Komponente in der dazwischenliegenden Überleitung in den Seitensatz zurückgenommen. Während die virtuose Spielepisode bei Mozart nacheinander von der Solovioline (T. 107 ff.) und der Soloviola (T. 115) bestritten wird, entschied sich der Bearbeiter möglicherweise zugunsten klanglicher Brillanz dafür, die gesamte Sequenz von den beiden Violinen im Sextett spielen zu lassen. Damit wäre hier auch ein aufführungspraktisches Spezifikum der *Sinfonia concertante* bewahrt: die Stimme der Viola principale ist um einen Halbton tiefer notiert und folglich auf einer um einen Halbton höher gestimmten Bratsche zu spielen (vgl. hierzu Christoph-Hellmut Mahlings Vorwort zu Band 14/2 der *Neuen Ausgabe sämtlicher Werke* Wolfgang Amadeus Mozarts, S. XII.), was dem Instrument einen helleren und schärferen Ton, also mehr Brillanz verleiht.

und vielfältiger angelegten Wechsel der Instrumentation, in die das Violoncello als Alternative für die Bratsche eingeführt wird.<sup>232</sup>

Dass der Bearbeiter bestrebt war, mit dem Arrangement der *Sinfonia concertante* ein vollwertiges Sextett zu schaffen, wird nachdrücklich in den ausgedehnten Kadenzen des ersten und zweiten Satzes demonstriert. Im Original werden diese allein von den beiden konzertierenden Instrumenten als Solo ohne Orchesterbegleitung bestritten. Im Sextett ist dagegen an diesen Abschnitten das ganze Ensemble beteiligt. Zum einen werden die Soloparts in der bereits geschilderten Weise wechselnd auf alle Instrumente (wieder mit Ausnahme der funktional festgelegten Bassstimme) verteilt. Zum anderen wird ein Begleitsatz hinzugefügt, womit insgesamt der ursprüngliche Charakter der Solokadenz aufgeweicht und die kammermusikalische Ensembleleistung in den Vordergrund gerückt wird. Die Instrumentierung des Begleitensembles changiert jeweils entsprechend der Transposition der Kadenzlinie innerhalb des konzertierenden Quintetts. Die Begleittexturen sind dabei im Kopfsatz vorrangig mit stützend eingeworfenen Akkorden relativ durchsichtig angelegt (T. 339–365). Dichter sind sie in der Kadenzphase des Andantes als Begleitfeld repetierender Achtel gestaltet, das wechselnd instrumentiert wird (Nb 80).<sup>233</sup>

Auch die Satzabschnitte des *Grande Sestetto concertante*, die den Orchestertutti der konzertanten Sinfonie entsprechen, wurden vom Bearbeiter nicht auf eine schematische Weise – etwa durch eine starre Abbildung bestimmter Instrumentengruppen auf die Sextettbesetzung – übertragen. Lediglich den Rahmen, innerhalb dessen er arbeitete, hat er in weiten Bereichen festgesteckt: Die themen- oder motivtragende Diskantstimme verbleibt zumeist in der ersten Violine und das Bassfundament, wie bereits erwähnt, im zweiten Violoncello bzw. Kontrabass. Die paarig besetzten Hörner und Oboen und das ungewöhnlich stark besetzte mittlere Streicherregister, das in Mozarts Orchestersatz aus zwei Bratschengruppen besteht, werden im Sextett auf ein Ensemble verteilt, das im Gegensatz zur Vorlage neben zwei Bratschenstimmen auch eine frei verfügbare Violoncellostimme besitzt.

232 Das Verfahren, Solopassagen im Arrangement in tiefere Registerbereiche zu verlegen, kann allerdings auch satztechnische Probleme mit sich bringen, wie etwa in der Reprise des Kopfsatzes, in der das Violoncello in T. 253 das „dolce“-Thema als konzertierender Partner von der Bratsche übernimmt (vgl. zu dieser Passage die Anm. 75 im kritischen Bericht der Neuausgabe des Sextett-Arrangements, S. XVII). Das Violoncello setzt entsprechend seiner spieltechnischen Möglichkeiten eine Oktave tiefer ein als die Bratsche in der Vorlage, gerät aber damit im weiteren Verlauf absteigender Tendenz zu weit unter die begleitenden Violinen. Der Bearbeiter löst das Problem, indem er die melodische Linie nach zwei Takten um eine Oktave nach oben in die Originallage zurückversetzt. Er nimmt hierfür in T. 255 den thematischen Gestaltungsrhythmus des vorangegangenen Taktes auf und wählt den Übergang von der Hauptzeit auf die nachfolgende punktierte Viertel ruhenden Charakters für die mit einem größeren Intervallsprung verbundene Transposition. Bei einer notengetreuen Übernahme entstünde dabei allerdings eine große Septime ( $f - e^1$ ), ein zu dieser Zeit nicht „erlaubtes“ Element der Stimmführung. Die melodische Linie wurde daher vom Bearbeiter durch eine diastematische Anpassung des ersten Viertels in T. 255 in den Oktavsprung ( $e - e^1$ ) geglättet. Die einfachere Möglichkeit, den Solopart wie im Original in der Viola zu belassen, erachtete der Bearbeiter offensichtlich nicht als eine dem Gestaltungsspielraum des Sextettensembles adäquate Lösung.

233 Die Übergänge aus den Kadenzen in die Schlusstutti wurden in beiden Fällen durch den Bearbeiter ausgeweitet und durch zusätzliche Elemente in den anderen Stimmen dramaturgisch zugespitzt: Der abschließende Triller der Soloinstrumente ist jeweils von einem auf drei Takte gestreckt und mit Achtel- bzw. Sechzehntelfigurationen in Bratsche und Cello unterlegt, die den Kadenzvorgang auf brillante Weise herausstreichen (vgl. Kopfsatz T. 363–365; Andante T. 139–141).

Nb 80: WOLFGANG AMADEUS MOZART: *Grande Sestetto concertante* Es-Dur

## II. Andante (Kadenz, T. 120–132)

120

*Cadenza in tempo*

VI 1

VI 2

Va 1

Va 2

Vc 1

Vc 2/Kb

*p dolce*

*p*

126

*p*

130

Die Bläserstimmen werden in der Bearbeitung mit keinem bestimmten Instrument assoziiert. Sie fungieren im Sextettsatz als frei verfügbare Elemente des Arrangements. So werden etwa die Oboeintritte in der Orchesterexposition des Kopfsatzes einmal gemeinsam von zweiter Violine und erster Viola übernommen (vgl. T. 14 f. bzw. T. 22 f.), ein anderes Mal von den beiden Violinen in einem Wechselspiel mit der ersten Viola, durch die an dieser Stelle vorübergehend auch die Hörner repräsentiert werden (vgl. T. 38–45).

Die eigenständige Profilierung der Streichsextettbesetzung gegenüber dem Orchestersatz wird besonders im eröffnenden Ritornell des Rondofinales deutlich, dessen thematische Bestandteile in der konzertanten Symphonie durch klar unterschiedene Klangbilder abgesetzt werden. Die Violinen eröffnen den Satz in einem reinen Streicherensemble mit der zweimaligen Exposition des ersten Thementeils. Der zweite Thementeil wird zunächst vom Bläserquartett präsentiert (T. 16–24), um im abschließenden Orchestertutti (T. 24–32) wiederum von den Violinen übernommen zu werden. Entsprechend kontrastierende Klangbilder wurden auch in der Sextettbearbeitung angestrebt. Dabei stand offensichtlich weniger der Wunsch im Vordergrund, die Vorlage möglichst klanggetreu zu reproduzieren. Vielmehr wurde vom Bearbeiter eine Instrumentierung gewählt, die im Rahmen der Sextettbesetzung den Effekt einer vergleichbaren Klangdramaturgie hervorzubringen vermag (Nb 81). Der erste Thementeil wird im Sextett nacheinander von den beiden Bratschen exponiert; die Violinen bleiben für den „Oboenpart“ des zweiten Thementeiles reserviert (T. 16–24), dem sie auch im anschließenden Sextett-Tutti verpflichtet bleiben (T. 24–32). Den Violinpart der Vorlage übernehmen hier im mittleren Register erste Viola und erstes Violoncello in Terzkopplung. Damit wird sukzessive das Klangspektrum des Sextettensembles in abschnittsweise wechselnden Texturen exponiert und gleichzeitig eine klangliche Abgrenzung der einzelnen Thementeile der Vorlage vollzogen. Der Klangcharakter der ursprünglichen Themenexposition wird im spezifischen Timbre des Streicherensembles auf ganz eigenständige Weise aufgehoben und ist in der Neuinterpretation des Bearbeiters nur noch mittelbar nachvollziehbar.<sup>234</sup>

Weit weniger flexibel als der Bearbeiter der *Sinfonia concertante* verfuhr Michael G. Fischer bei der Transformation der *Sinfonia Pastorale* in ein Streichsextett.<sup>235</sup> Während sich der Arrangeur der konzertanten Sinfonie eine attraktive Aufteilung von zwei dominierenden Soloparts auf

234 Auf ungewöhnliche Weise ist auch im Rondofinale gegen Ende des ersten Ritornells die Instrumentation der konzertanten Symphonie im Sextettsatz aufgehoben. In den abschließenden Spielepisoden befinden sich zwei abwärts gerichtete Skalengänge der in Terzen gekoppelten Soloinstrumente. Der erste wird von den Solisten allein bestritten (T. 168–171), der zweite gleich im Anschluss von den beiden Oboen in Sextkopplung parallel begleitet (T. 176–179). Zudem schreibt Mozart im zweiten Fall akzentuierend eine synkopierende Dynamik vor, mit *piano* auf der schweren Zählzeit und *forte* auf der leichten. Wohl um eine Art Echoeffekt einzubauen, vertauschte der Bearbeiter im Sextett eigenmächtig die beiden Sequenzen. Die zweite Version der Skala mit den besonders akzentuierten dynamischen Vorschriften setzte er an die erste Stelle (T. 168–171), wobei er auf eine tonliche Schärfung, wie sie bei Mozart die Oboen hervorrufen, verzichten musste. Um dennoch einen klanglichen Kontrast zu erreichen, legte er die „Echosequenz“ von den Violinen in die gedeckter klingende Bratschengruppe (T. 176–179).

235 Wie Fischer die Orchesterstimmen auf die sechs Streicher aufgeteilt hat, wurde bereits in Grundzügen von Martella Gutiérrez-Denhoff in ihrem Aufsatz *Beethovens „Pastorale“ im Taschenformat* anlässlich der Einspielung des Werkes durch das *Kölner Streichsextett* beschrieben (aulos-MusiKado, AUL 66111).

Nb 81: WOLFGANG AMADEUS MOZART: *Grande Sestetto concertante* Es-Dur  
III. Presto (T. 1–31)

Presto

The musical score is arranged in a system of six staves. The top two staves are for Violin I (Vl I) and Violin II (Vl II). The next two staves are for Viola (Va 1 and Va 2). The bottom two staves are for Violoncello (Vc 1) and Double Bass/Contrabass (Vc 2/Kb). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is Presto. The score shows measures 1 to 31, with measure numbers 11, 22, and 31 indicated. Dynamics include piano (p) and trills (tr).

das sechsstimmige Ensemble zur Aufgabe machte, fasste Fischer das homogenere Partiturbild der Symphonie von vorne herein als Vorgabe für ein festes Übertragungsschema auf. So ist das Grundgerüst der *Pastorale*-Bearbeitung, bestehend aus dem Streichquartett der beiden Violinen, der ersten Viola und dem zweiten Violoncello, auch enger an die Vorlage angelehnt. Diese vier Stimmen reproduzieren überwiegend den Streichersatz der Sinfonie. Darüber hinaus überneh-

men die beiden Violinen thematisch oder motivisch ausgezeichnete Abschnitte der Holzbläser, mit denen sie im Orchestertutti ohnehin häufig assoziiert sind. Der Flöten- und Oboenpart wird dabei der ersten Violine übertragen, die Klarinettenstimme der zweiten Violine.<sup>236</sup> Ansonsten wird der Bläasersatz, vor allem Fagott und Horn, auf die Mittelstimmen und das erste Violoncello verteilt. Diese feste Zuordnung findet sowohl in kleingliedrigen Strukturen wie auch in breiten solistischen Passagen ihre Anwendung, wie etwa in dem weit ausgespannenen zweiten Thema des 3. Satzes „Lustiges Zusammensein der Landleute“, das bei Beethoven nacheinander von der ersten Oboe (T. 91), der ersten Klarinette (T. 122) und dem ersten Horn (T. 133) gespielt wird. Die damit verbundene klangliche Differenzierung wird in der Bearbeitung mit der sukzessiven Rollenverteilung auf die erste Violine, die zweite Violine und das Violoncello (für das Horn) allerdings nur noch ansatzweise nachvollziehbar. Die theoretisch ebenso mögliche Aufteilung der drei Bläserstimmen auf drei Streichinstrumente unterschiedlichen Timbres wurde von Fischer nicht in Betracht gezogen.

Auch wenn sich das weitgehende Festhalten an einem bestimmten Übertragungsschema partiell nachteilig auf die klangliche Prägnanz der neu arrangierten Partitur auswirkt,<sup>237</sup> erreichte Fischer mit diesem Verfahren dennoch eine überzeugende Annäherung an das originale Klangbild. Im Gegensatz zur Bearbeitung der *Sinfonia concertante* bleiben die Registerbereiche der einzelnen Stimmen im Arrangement der *Pastorale* gewahrt und ihr originaler klanglicher Kontext weiterhin erkennbar. Entscheidend ist dieser Aspekt vor allem in den lautmalerisch geprägten Abschnitten, deren breites klangliches Spektrum auch in der vergleichsweise monochromen Streicherbesetzung von beeindruckender Wirkung bleibt.

Um den Vogelstimmenimitationen am Ende der „Szene am Bach“ (T. 129 ff.) möglichst nahe zu kommen, entschied sich Fischer allerdings für ein maßgeschneidertes Arrangement, in dem die Bratsche den Klarinettenpart mit durchaus überzeugendem Klangeffekt übernimmt. Der Gesang von Nachtigall (1. Flöte) und Wachtel (1. Oboe) erhält bei Fischer seine Schärfe in den beiden Violinen, denen ein gedeckt artikulierter Kuckucksruf (1. Klarinette) in der ersten Viola gegenübersteht. Der Effekt der ursprünglichen Instrumentation bleibt hierdurch gewahrt.

Am anderen Ende der durch die Streicherbesetzung abzubildenden Klangskala liegen die extremen dynamischen Kontraste des 4. Satzes „Donner, Sturm“, bei denen schon Beethoven die orchestralen Mittel im Tutti mit mehrfachen Stimmteilungen und Tremolo bei maximaler Lautstärke voll ausschöpfte.<sup>238</sup>

Die große Spannweite des in der *Pastorale* realisierten Klangspektrums war sicherlich dafür ausschlaggebend, dass sich Fischer innerhalb der Streicherkammermusik für die größte zu seiner Zeit bekannte, wenn auch nicht gerade verbreitete Besetzung entschied. Bei einer Beschränkung auf Streicher bot das Sextettensemble um 1810 das größte Potenzial für eine adäquate klangli-

236 Paarig gekoppelte Holzbläserpassagen hervorgehobenen Charakters werden ebenfalls in das Violinpaar gelegt, wobei die Oberstimme von der ersten Violine und die Unterstimme von der zweiten übernommen wird.

237 Hierzu sind vorrangig die häufig vorkommenden Abschnitte zu zählen, in denen ein Instrument im schnelleren Wechsel thematisches oder motivisches Material präsentiert, das ursprünglich zwei unterschiedlichen Instrumenten zugeordnet war (etwa Violine und Oboe).

238 Vgl. etwa die großen „Klangtableaus“ T. 21–32, T. 78–89 oder T. 106–118.



che Umsetzung des Orchestersatzes. Einen anderen Ansatz verfolgte dagegen der anonyme Bearbeiter der *Sinfonia concertante*. Mit dem *Grande Sestetto Concertante* ist auf der Grundlage eines konzertanten Orchesterwerkes ein Kammermusikwerk eigenständiger Struktur entstanden, in dem über dem Bassfundament alle Stimmen gleichberechtigt am Satz beteiligt und die gestalterischen Möglichkeiten der gewählten Besetzung charakteristisch eingesetzt werden. Dem *Grande Sestetto Concertante* kommt – auch wenn es sich nicht im engeren Sinne um eine Originalkomposition handelt – nach Pleyels Sextett im frühen Repertoire der Besetzung ein hoher Rang zu.

### 7.3.3 Entfaltung des Ensembles: vergleichbare Sextettkonzepte bei Joachim N. Eggert und Ferdinand Ries

„Ich habe jetzt ein Sextett in der Arbeit für 2 Violinen, 2 Alten, 2 Violoncelles oder Violoncelle und Contrabass – erstes Allegro und Andante sind schon fertig, es amüsiert mich, weil es wieder etwas Neues ist.“<sup>239</sup>

Als Ferdinand Ries (1784–1838) im Januar 1836 seinem Bruder Joseph von seinen Fortschritten bei der Sextettkomposition berichtete, arbeitete er an einem Werk, mit dem das Sextettrepertoire eine qualitativ neue Stufe erreichen sollte. Bezüglich der Ensemblebehandlung weist Ries' *Grand Sextuor*<sup>240</sup> allerdings signifikante konzeptionelle Gemeinsamkeiten mit einem Werk auf, das bereits 1811 von Joachim N. Eggert in Stockholm vollendet worden war: In beiden Werken werden grundsätzlich alle Stimmen im Satz gleich behandelt, was eine obligate Funktion des jeweils besetzten Kontrabasses einschließt. In dem homogen aufgefassten Ensemble wurde damit die Möglichkeit eröffnet, Texturen und die damit verbundene funktionale Rollenverteilung der einzelnen Stimmen prinzipiell frei zu gestalten.

Obwohl die beiden Sextette in großer räumlicher und zeitlicher Distanz voneinander entstanden sind, weisen sie in ihrer überwiegend kammermusikalischen Faktur Übereinstimmungen auf, die bis in kompositorische Details gehen. Im exemplarischen Vergleich der Themenentwicklung zu Beginn der beiden Kopfsätze wurde dieser Sachverhalt bereits in Kapitel 5.1 angesprochen: Sowohl bei Eggert als auch bei Ries ist die Eröffnung des Werkzyklus vorrangig als Exposition des Sextettensembles angelegt, was jeweils zu Lasten einer geschlossenen Themenbildung geht. Anstelle einer greifbaren thematischen Kontur tritt in beiden Sextetten eine sehr ähnlich gestaltete Präsentation des klanglichen Gestaltungsraumes der Ensembles, wobei sowohl kontrastierende Klanggruppen gegenübergestellt als auch die Einzelstimmen (jeweils in einer Quartsprungsequenz durch die Register!) mit ihrem individuellen Timbre vorgestellt werden (vgl. Nb 57 u. Nb 58, S. 82 u. S. 83).

Die Parallelen im Umgang mit dem sechsstimmigen Ensemble, die auch in den weiteren Satzverläufen mehrfach greifbar werden, legen die Vermutung nahe, dass Ries sich Eggerts Sextett zum Vorbild genommen haben könnte. Es ist allerdings keines der beiden Werke seinerzeit im

239 Brief von Ferdinand Ries an seinen Bruder Joseph vom 16.1.1836 (*Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente*, S. 703).

240 So wird das Werk von Ries im Partiturmanuskript titulierte.



Druck erschienen.<sup>241</sup> Eggerts Sextett war folglich nicht auf dem internationalen Musikalienmarkt präsent. Es gibt jedoch einen gemeinsamen Berührungspunkt in der Biographie der beiden Komponisten: Beide waren Mitglied der Königlich Schwedischen Musikakademie. Ries wurde die ehrenvolle Aufnahme in die renommierte Institution im Februar 1813 bei seinem zweiten Aufenthalt in Stockholm zuteil, wo er als prominenter Gast möglicherweise Bekanntschaft mit dem ehemaligen Hofkapellmeister Eggert gemacht und dessen zwei Jahre zuvor entstandenes Sextett kennengelernt haben könnte.

Joachim N. Eggert (1779–1813)<sup>242</sup> machte ab 1803 in der Königlichen Hofkapelle in Stockholm Karriere als Geiger.<sup>243</sup> In die Königlich Schwedische Musikakademie, der Johann Georg Albrechtsberger bereits seit 1798 als Ehrenmitglied angehörte, wurde Eggert 1807 aufgenommen. In diesem Jahr schuf er bereits ein Sextett für die gemischte Bläser-Streicherbesetzung mit Klarinette, Horn, Violine, Viola, Violoncello und Kontrabass.<sup>244</sup> Auf den Posten des Hofkapellmeisters wurde Eggert Ende 1808 berufen, womit er zur zentralen Gestalt des Stockholmer Musiklebens avancierte. Das Streichsextett vollendete er erst nach seinem Ausscheiden aus der Hofkapelle im Jahr 1811.<sup>245</sup> Es gehört zu Eggerts letzten Kompositionen.

Betrachtet man das Repertoire, das Eggert neben seinen eigenen Werken in den Konzerten der Hofkapelle aufführte, so wird ein weiteres verbindendes Moment zwischen Eggert und Ries sichtbar: Eggert setzte vor allem Kompositionen der Wiener Klassik auf die Programme, mit einer besonderen Vorliebe für den Zeitgenossen Beethoven. Beethoven war bekanntlich auch der zentrale Bezugspunkt für Ferdinand Ries, der ab 1801 drei Jahre als Kopist, Sekretär und Schüler bei dem Wiener Meister verbrachte. Auf Beethovens Vermittlung erhielt Ries zu dieser Zeit auch Kompositionsunterricht bei Albrechtsberger. Die intensive Rezeption von Beethovens Werk hat sicherlich bei Ries, möglicherweise aber auch schon bei Eggert den Ausschlag gegeben, dem vom Streichquartett abgeleiteten hohen Anspruch an kammermusikalische Gestaltungsweisen mit einer vielfältig angelegten Faktur auch in der großen Sextettbesetzung gerecht zu werden.

Ein hoher Anspruch an die Werkkonzeption lässt sich im Falle von Ries' Sextett bereits an der ungewöhnlichen Satzfolge ablesen, die den üblichen Rahmen klassischer Viersätzigkeit sprengt.

- I. Allegro con spirito (a-Moll, 4/4)
- II. Largo con moto – Religioso (E-Dur, 2/4)
- III. Intermezzo Scherzoso Allegretto (a-Moll, 2/4)
- IV. Tempo di Minuetto molto moderato (a-Moll, 3/4) – Allegro molto agitato e con fuoco (4/4) – Tempo primo (3/4) – Allegro molto e sempre piu agitato (4/4)

241 Ries' Sextett ist erstmals im Jahr 2006 im Druck erschienen.

242 Zu Eggerts Biographie vgl. Ulrich Rau, *Die Kammermusik für Klarinette und Streichinstrumente im Zeitalter der Wiener Klassik*, S. 341 f., und Bonnie Lomnäs, Art. *Eggert*, in: *MGG2P*, Bd. 6, Sp. 111.

243 Eggert war auf den Instrumenten Violine, Klavier und Harfe ausgebildet worden und absolvierte Kompositionsstudien bei Gregor Kahlow in Stralsund und Friedrich G. Fleischer in Braunschweig.

244 Darüber hinaus finden sich in Eggerts Œuvre neben dem Streichsextett mehrere Streichquartette und ein Klavierquintett.

245 Das in der Statens Musikbibliothek Stockholm unter der Signatur W6/Sv-Ru verwahrte Manuskript ist auf der Titelseite von Eggert auf das Jahr 1811 datiert worden.

Dem Kopfsatz in Sonatensatzform und einem langsamen Satz mit der Charakterisierung „Religioso“ folgt ein durchgehend einheitlich gestaltetes *Intermezzo Scherzoso* im geraden 2/4-Takt. Den Abschluss bildet ein dreiteilig angelegter Satz, dessen Rahmenteile als *Tempo di Minuetto* im Dreiertakt ein *Allegro molto agitato e con fuoco* in gerader Taktzeit umschließen. In einer kurzen Stretta werden am Ende nochmals Metrum und Tempo des Mittelteils aufgegriffen. In der Verschränkung des *Tempo di Minuetto* mit einem Satzteil geraden Metrums und finalen Charakters nimmt Ries offenbar Bezug auf die formale Gestaltung des Scherzo-Finale-Paares in Beethovens 5. Symphonie op. 67 (1808); zudem erinnert die individuelle Interpretation der viersätzig-igen Werkanlage mit dem mehrgliedrigen Finale an die freien Satzfolgen von Beethovens spätem Quartettschaffen.

Wie bei Eggert zählt das Sextett auch bei Ries zu den „späten“ Werken. Als Ries 1813 in Stockholm gastierte, gehörte er noch zur Riege der international tätigen Klaviervirtuosen. Das Sextett (WoO 63) entstand sehr viel später im Jahr 1836, nachdem Ries sich in Frankfurt niedergelassen hatte.<sup>246</sup> Es ist zusammen mit dem Fragment gebliebenen Streichquintett (WoO 62) aus dem gleichen Jahr sein letztes datierbares Kammermusikwerk für Streicher. Mit der Komposition von Werken der benachbarten Besetzungsgröße Streichquintett beschäftigte sich Ries spätestens seit den 1810er-Jahren<sup>247</sup>, wobei er in den ersten vier vollendeten Quintetten die „heller“ timbrierte Besetzung mit zwei Violinen, zwei Bratschen und einem Violoncello wählte. Drei Jahre vor dem Sextett erwog Ries – inspiriert durch die Eindrücke einer Italienreise im Frühjahr 1833 – erstmals, zwei Violoncelli in ein Kammermusikwerk zu integrieren, nicht ohne zugleich seine Skepsis bezüglich der Verkäuflichkeit eines Quintetts dieser tief registrierten Besetzung zu äußern.<sup>248</sup> Tatsächlich gelang es Ries nach mehreren erfolglos verlaufenen Verhandlungen<sup>249</sup> erst Ende 1835, einen Verleger für die Komposition zu finden,<sup>250</sup> wobei er den Marktwert durch zusätzliche Arrangements für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncello sowie 2 Violinen, Viola, Violoncello und Kontrabass erhöhte.<sup>251</sup>

Die erfolgreiche Vermittlung des Quintetts, das als op. 183 unter dem Titel „Souvenir d'Italie“ sogar in Stimmen und Partitur erschien, hat Ries in den folgenden Wochen offensichtlich motiviert, ein weiteres Quintett für die Besetzung mit zwei Violoncelli in Angriff zu nehmen (es

246 Ries datierte die in der Staatsbibliothek zu Berlin unter der Signatur Mus.ms.autogr., F. Ries, 54N verwahrte handschriftliche Partitur im Kopf der ersten Partiturseite mit „Frankfurt 1836“.

247 Das zweite im Druck erschienene Quintett op. 68 wurde im Intelligenzblatt 10 zur *AmZ* im Jahr 1816 angezeigt (vgl. Cecil Hill, *Ferdinand Ries. A Thematic Catalogue*, S. 64).

248 „Die schönen Fluren von Italien sollen mich zu einem Quintett mit 2 V<sup>los</sup> animieren. Leider weiß ich, daß England mehr das Land des Geldes als des Künstlers und des wahren Ruhmes ist in Betreff der Kompositionen, die etwas werth sind [...]. Auch können sie dort kein Quintett stechen, es bezahlt sich nicht [...]“. Brief vom 8.8.1832 an den Bruder Joseph in London (*Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente*, S. 559 f.); vgl. hierzu auch die Briefe an Joseph Ries vom 2.5.1832 und an Traugott Trautwein aus Rom vom 21.2.1833 (ebda., S. 552 bzw. S. 574). Ries vollendete das Quintett in Neapel (vgl. Ries' Brief aus Neapel vom 15.4.1833 an Joseph Ries in London (ebda., S. 582).

249 Vgl. die erfolglosen Korrespondenzen mit Joseph Ries in London (1.8.1833, ebda., S. 595), C. F. Peters in Leipzig (20.9.1833, ebda., S. 603) und Friedrich Kistner in Leipzig (17.10.1833, ebda. S. 608).

250 Das Quintett kam bei F. J. Mompour in Bonn heraus.

251 Vgl. den Brief aus Frankfurt vom 21.12.1835 an Joseph Ries in London (*Ferdinand Ries. Briefe und Dokumente*, S. 698).

handelt sich um das oben erwähnte Fragment WoO 62) und mit der Komposition des Sextetts ein Werk verwandter Ensembledisposition zu schaffen.

Die handschriftliche Partitur ist als *Grand Sextuor pour 2 Violons, 2 Altos et 2 Violoncelles* titulierte, doch hatte Ries schon während der Entstehung eine alternative Besetzung des zweiten Violoncellos mit einem Kontrabass mitgedacht, wie aus dem eingangs zitierten Brief an seinen Bruder hervorgeht. Diese Besetzungsvariante des Sextetts gab Ries – wie schon beim vorangegangenen Quintett – auch bei der Suche nach einem Verleger an, ohne jedoch einen Vertrag für eine Drucklegung abschließen zu können.<sup>252</sup> Unabhängig davon fand er durchaus Aufführungsmöglichkeiten für das Werk, wie etwa bei seinem Parisaufenthalt in der Wintersaison 1836/37, bei dem das Sextett je nach Situation und aufführungspraktischen Möglichkeiten in beiden Besetzungsvarianten zum Erklängen kam.<sup>253</sup>

Was bereits zur Eröffnung der Sextette im Rahmen der beschriebenen „Exposition der Ensembles“ exemplarisch von Eggert und Ries vorgeführt wird, bleibt in beiden Werken ein bestimmendes Kennzeichen der Faktur: eine grundsätzlich obligate Auffassung aller sechs Ensemblemitglieder ohne bevorzugte Behandlung einzelner Instrumente. Dies manifestiert sich teils in einem Satz, in dem die einzelnen Stimmen individuell geführt werden, teils in charakteristischen Strukturen gekoppelter Klanggruppen, zu denen die Instrumente in wechselnden Arrangements ihr spezifisches Timbre beitragen. Die Präsentation unterschiedlicher Satzkonstellationen, in denen der Klangraum auf vielfältige Weise ausgelotet wird, ist integraler Bestandteil beider Sextette.

Sowohl Eggert als auch Ries verdeutlichen den obligaten Charakter aller sechs Stimmen nachdrücklich in kontrapunktisch angelegten Sequenzen, die in unterschiedlichen Kontexten signifikanter Bestandteil beider Sextette sind. Einen prominenten Platz nehmen dabei Fugati ein. So wird im Kopfsatz von Eggerts Sextett<sup>254</sup> bereits in der Überleitung in den Seitensatz der Hauptthemenkopf fugiert (T. 72–85), wobei die Einsatzfolge sukzessive vom Kontrabass ausgehend durch die Register zur ersten Violine „emporsteigt“ (Nb 82). Eggert demonstriert hiermit in Anlehnung an die unmittelbar vorangehende Gestaltung der Satzeröffnung (vgl. Nb 57, S. 82) nochmals die ganze klangliche Spannweite des Ensembles. Ein größerer Formteil wird im Rondo-Finale des Sextetts durch diese Setzweise auf exemplarische Weise geprägt: In der 3. Episode ist das Ritornellthema Grundlage für ein ausgedehntes Fugato (T. 301–316) an dem alle sechs Stimmen in der Reihenfolge Vc – Va 1 – Vl 2 – Kb – Va 1 – Vl 1 beteiligt sind (Nb 83). Ähnlich ausgeprägte Fugati finden sich auch in Ries' Sextett, wie etwa in der Durchführung des Kopfsatzes (T. 153 ff.), in der eine Engführung des Hauptthemenkopfes (Nb 1, S. 33) und ein et-

252 Vgl. die Briefe an die Verleger August Böhme in Hamburg (15.3.1836, ebda., S. 709) und G. M. Mayer in Braunschweig (16.3.1836, ebda., S. 711).

253 So schreibt Ries am 15.11.1836 an seinen Bruder Joseph in London: „Nächsten Sonntag bin ich bey einer famösen Quartett Gesellschaft eingeladen, wo mein neues Sextet M.S., mein letztes Quintet mit 2 Violoncelles, und ein neues M.S. Quintet von Onslow gemacht wird, ich freue mich recht sehr drauf.“ (ebda., S. 735); über eine weitere Aufführung Ende März oder Anfang April 1837 berichtet er seinem Bruder am 7.4.1837: „Meine Sinfonie und mein Sextett für 2 Violin, 2 Alt, V<sup>lo</sup> & Contrabass sind sowohl außerordentlich aufgeführt als aufgenommen worden“ (ebda., S. 752).

254 Nach Bonnie Lomnäs zeigt sich allgemein in Eggerts Œuvre eine Vorliebe für kontrapunktische Gestaltungsweisen (vgl. Art. *Eggert*, in: *MGG2P*, Bd. 6, Sp. 112).

## Nb 82: JOACHIM N. EGGERT: Sextett f-Moll

## I. Allegro (T. 72–82)

was breiter angelegtes Fugato mit einem triolischen Subjekt (Nb 84) unmittelbar aufeinander folgen.<sup>255</sup>

Ein vergleichbarer Effekt wird durch das verwandte Gestaltungsmittel imitatorischer Abläufe erzielt, die in Ries' Sextett von Beginn an weite Satzbereiche prägen. So wird beispielsweise im Kopfsatz die Überleitung vom Haupt- in den Seitensatz durch mehrere imitatorische Einsatzfolgen gegliedert (erstmalig T. 22 ff.), bei denen in schnellen triolischen Figurationen das ganze Ensemble durchgemessen wird (Nb 85).

Satzbilder dieser Art finden sich auch in den beiden Mittelsätzen. Besonders plastisch wird der e-Moll-Mittelteil des *Largo con moto – Religioso* (T. 70 ff.) durch Imitationsfolgen verräumlicht, die in wechselnder Richtung alle Stimmen in der Reihenfolge der Register vom Bass in den Diskant und umgekehrt durchziehen und somit das sechsstimmige Ensemble selbst zum Gegenstand der musikalischen Gestaltung machen (vgl. Nb 50, S. 71).

255 Einsatzfolge des Fugatos: V 1 – Va 1 – Va 2 – Vc/Kb – V 2 – Va 2.

Nb 83: JOACHIM N. EGGERT: Sextett f-Moll  
IV. Finale. Allegro molto (T. 301–318)

302

VI 1

VI 2

Va 1

Va 2

Vc

Kb

309

f

f

f

f

314

Nb 84: FERDINAND RIES: *Grand Sextuor a-Moll WoO 63*

I. Allegro con spirito (Fugato, T. 180–185)

180

VI 1

VI 2

Va 1

Va 2

Vc 1

Vc 2

183

Nb 85: FERDINAND RIES: *Grand Sextuor a-Moll WoO 63*

I. Allegro con spirito (T. 22–25)

22

VI 1

VI 2

Va 1

Va 2

Vc 1

Vc 2

## Nb 86: JOACHIM N. EGGERT: Sextett f-Moll

I. Allegro (T. 273–286)

The musical score is for a sextet in f-Moll, measures 273-286. It is in 4/4 time and marked I. Allegro. The instruments are Violin I (VI 1), Violin II (VI 2), Viola I (Va 1), Viola II (Va 2), Violoncello (Vc), and Kontrabaß (Kb). The score is divided into three systems. The first system (measures 273-277) shows the initial entry of the instruments. The second system (measures 278-282) shows a more complex interplay of the instruments. The third system (measures 283-286) shows a climactic section with a forte (f) dynamic marking. The score is written in a standard musical notation with staves for each instrument.

Neben der systematischen Auslotung des Klangraumes bildet die Gegenüberstellung unterschiedlich registrierter Instrumentengruppen einen wesentlichen Bestandteil der Klangregie. Auf der Mikroebene steht dabei in beiden Sextetten vor allem das Wechselspiel zwischen kontrastierenden Klanggruppen im Vordergrund motivischer Verarbeitungsstrategien. Exemplarisch hierfür



ist ein Abschnitt aus der Durchführung des Kopfsatzes von Eggerts Sextett, in dem der Kopf des Hauptthemas zunächst im Wechsel zwischen dem Trio der Rahmeninstrumente (VI 1, Vc, Kb) und den Mittelstimmen (VI 2, Bratschen) sequenziert (T. 273–280) und anschließend in variiert Form Grundlage eines Wechselspiels zwischen der Geigen- und Bratschengruppe wird (T. 281–285), das die Bassgruppe begleitet (Nb 86).

Auf sehr ähnliche Weise führt auch Ries im *Tempo di Minuetto*-Teil seines Finalsatzes zwei zuvor exponierte thematische Gebilde kontrastierenden Charakters simultan durch (Nb 87, T. 65–80): Der modifizierte Kopf des virtuos auftretenden zweiten Themas (vgl. T. 32) wird Bestandteil eines Wechselspiels zwischen zwei jeweils in Terzen gekoppelten Stimmpaaren, während eine ruhige Legatolinie aus dem Hauptthemenkomplex in der verbleibenden Stimmgruppe (in Oktavkopplung) kontinuierlich ausgesponnen wird. In differenziert abgestufter Dynamik werden dabei sowohl die Instrumentierung als auch die Frequenz des Wechselspiels (unter Beibehaltung der instrumentalen Allianzen) variiert.

Das Sextettensemble wird in seiner stimmpaarigen Anlage in der Partitur gespiegelt und damit substanzieller Bestandteil der Faktur. Was Carl Dahlhaus als „komponierte Instrumentation“<sup>256</sup> umschreibt und innerhalb des Sextettrepertoires bereits in Eggerts Sextett erstmals deutlich hervortritt, rückt hier ins Zentrum der Satzgestaltung und erhält damit eine neue Qualität. Violinen, Bratschen und die Bassgruppe repräsentieren jeweils als Stimmgruppe charakteristischen Timbres ein eigenes Register.

Auch bei der Themenbildung wird die Instrumentation in beiden Sextetten auf signifikante Weise strukturbildend eingesetzt. Deutlich vernehmbar wird dies etwa im Kopfsatz von Eggerts Sextett, wo das zweiteilige Seitensatzthema (6 + 4 Takte) durch eine spezifisch angepasste Instrumentierung ein zusätzliches klangliches Profil erhält: Das asymmetrisch zusammengesetzte Thema wird in seinen beiden Teilen nacheinander von zwei gegensätzlich timbrierten Quartetten exponiert: Das erste Quartett wird aus den Violinen und den Bratschen gebildet (T. 192–197), das zweite setzt sich aus den Bratschen und der Bassgruppe zusammen (T. 198–201).<sup>257</sup>

Wie wichtig Eggert der gezielte Einsatz unterschiedlicher Streichertimbres auf der Makroebene größerer Satzabschnitte war, wird auch gleich zu Beginn der beiden Mittelsätze deutlich: In den Rahmenteil des langsamen Satzes (*Adagio*) wird das Thema im Violoncello unter Ausparung des Violinpaars präsentiert, begleitet von einem tief registrierten homophonen Satz in den Bratschen und im Kontrabass (T. 1–11). Mit einem ähnlich registrierten Streichtrio, bestehend aus einer Bratsche und der Bassgruppe, setzt anschließend auch das Menuett ein. Die Konzentration des Satzbeginns auf eine charakteristische Instrumentengruppe ist im Menuett Bestandteil eines dramaturgischen Konzeptes, bei dem das Arrangement unterschiedlicher Klangbilder ganz ins Zentrum gerückt wird. (Die stark vereinfachte Thematik, die auf die Sequenzierung einer schlichten Motivzelle mit punktiertem Auftakt reduziert ist, spielt in dem homophonen Satz eine untergeordnete Rolle.) Im ersten Teil des Menuetts erklingen nacheinander drei Ensembles unterschiedlichen Klangcharakters: das erwähnte Trio der drei tiefsten Stimmen (Va, Vc, Kb) wird nach acht Takten von einem Trio abgelöst, in dem erste Violine,

256 Carl Dahlhaus, *Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert*, S. 847; vgl. in diesem Zusammenhang auch Michael Kube, *Brahms' Streichsextette und ihr gattungsgeschichtlicher Kontext*, S. 151 u. S. 161.

257 Entsprechend ist auch die Seitensatzreprise instrumentiert (vgl. T. 357–366).

Nb 87: FERDINAND RIES: *Grand Sextuor* a-Moll WoO 63

## IV. Tempo di Minuetto molto moderato (T. 65–80)

The musical score is for a sextet, consisting of Violin I, Violin II, Viola, Violoncello I, Violoncello II, and Double Bass. The tempo is marked "Tempo di Minuetto molto moderato" and the key signature is a minor (three flats). The score is divided into four systems, each containing six staves. The first system starts at measure 65. The second system starts at measure 70. The third system starts at measure 75. The fourth system starts at measure 78. The score includes various musical notations such as trills (tr), slurs, and dynamic markings (p, mf, f, cresc). The notation is in a standard musical format with a key signature of three flats and a 3/4 time signature.

## Nb 88: JOACHIM N. EGGERT: Sextett f-Moll

## III. Menuetto (T. 31–41)

erste Viola und das Violoncello besetzt sind (T. 8–22), um schließlich unter Ausblendung der Bassgruppe in das Quartett aus Geigen und Bratschen überzugehen (T. 23–29). Der zweite Teil wird mit der einfachen Motivzelle in der Art der oben beschriebenen imitatorischen Einsatzfolgen sukzessive durch die Register zur Vollstimmigkeit aufgebaut (Nb 88, T. 30–39) und schließt in einem Quartett, das aus den Bratschen und der Bassgruppe besteht (T. 52–59).

Das Spiel mit Klanggruppen, das im Menuett vollständig in den Vordergrund rückt, prägt ganz wesentlich alle vier Sätze von Eggerts Sextett. Wechselnde Klangbilder sind das vorrangige gliedernde Element der Satzverläufe und zu einem hohen Grad auch deren Substanz.

In vergleichbarer Weise wie in Eggerts Menuett ist auch die Faktur im *Intermezzo Scherzoso* bei Ferdinand Ries auf einfachster motivischer Basis ganz von einem abwechslungsreichen Arrangement von Klangbildern bestimmt, die unverbunden aneinander gereiht werden. Welch breites Spektrum an Texturbildungen von Ries dabei durchgespielt wird, wurde bereits in Kapitel 4.2 als exemplarische Gestaltungsmöglichkeit des Sextettsatzes auf der Makroebene beschrieben und illustriert (vgl. Nb 52, S. 73).

Neben einer kammermusikalisch obligaten Stimmführung in vornehmlich kontrapunktisch geprägten Satzsequenzen und einer differenzierten Klangregie in wechselnden Texturen stehen

in den beiden Sextetten dezidiert orchestral angelegte Abschnitte. Ein Höhepunkt gebündelter Klangkraft findet sich bei Eggert im Finalsatz, wo in der 2. Episode das Potenzial des sechsstimmigen Ensembles maximal ausgereizt wird. In einem homophonen Satz mit akzentuierender Dynamik legen die drei Unterstimmen ein vierstimmiges Fundament, in dem C-Dur über mehr als 30 Takte hinweg als harmonisches Tableau gefestigt wird (T. 72 ff.). Die beiden Violinen und die erste Viola spannen darüber in akkordischer Koppelung und eindringlicher Dichte eine Folge melodischer Bögen (Nb 89). Die rhythmische Kopplung aller Stimmen ist auch in den Allegroteilen von Ries' Finalsatz das Mittel, orchestrale Kulminationspunkte in klanglicher Verdichtung zu schaffen, wobei das Ensemble durch Stimmteilungen mehrfach vorübergehende Ausweitung erfährt (vgl. etwa Nb 35, S. 59: Beginn des Mittelteiles).

Nb 89: JOACHIM N. EGGERT: Sextett f-Moll

IV. Finale. Allegro molto (2. Episode, T. 77–90)

Eggert nutzte die spezifischen Möglichkeiten der Texturbildung und der Klangregie auf neuartige Weise in einem durchgehend geschlossen agierenden sechsstimmigen Streicherensemble. Damit erwächst dem Werk unabhängig von der kompositorischen Qualität eine besondere Stel-

lung innerhalb des frühen Sextettrepertoires: In einem obligat begriffenen sechsstimmigen Satz wird hier erstmals kammermusikalische Faktur mit orchestralen Elementen zusammengebracht, wobei zwischen diesen Polen im Wechsel der Satzbilder ein breites Spektrum texturaler Gestaltungsweisen vermittelt wird.

Dabei wird der Kontrabass, der im Sextettrepertoire der ersten Hälfte des 19. Jahrhundert eine eher untergeordnete Rolle als verstärkendes Fundamentinstrument einnimmt, als gleichberechtigter Partner eingebunden. In Eggerts Sextett verleiht er der Streicherbesetzung einerseits größeres Volumen, wird auf der anderen Seite aber auch als klangliche Komponente eigenen Rechts in einem differenzierten Satzbild eingesetzt. Darüber hinaus spiegelt sich in der Partitur der bewusste Umgang mit den zur Verfügung stehenden Mitteln in einer bevorzugten Aufteilung des Satzes nach den Stimmpaaren des mittleren, Diskant- und Bassregisters wider.

Bezüglich Faktur und Klangregie fand Ries in seinem Sextett sehr ähnliche Lösungen wie Eggert in seinem 26 Jahre zuvor entstandenen Werk. Das *Grand Sextuor* aus dem Jahr 1836 kann nicht nur aufgrund seiner chronologischen Stellung am Ende von Ries' kammermusikalischem Œuvre als Kulminationspunkt angesehen werden. In dem Sextett realisierte Ries mit gesteigerten Mitteln satztechnische Vorstellungen, die sich auch in seinem späten Quartettschaffen zunehmend herauskristallisierten. Sind die Quartette aus der Zeit seiner Konzertreisen in den 1810er-Jahren noch deutlich auf publikumswirksame Auftritte des Primarius zugeschnitten,<sup>258</sup> so wandelt sich mit der Rezeption des Beethovenschen Quartettœuvres die Faktur u. a. in Richtung einer zunehmenden Gleichbehandlung der Stimmen. In den letzten Quartetten g-moll op. 166/2 und f-Moll WoO 48 aus den Jahren 1832 und 1833 verbindet sich zudem eine vielfältige Faktur mit einer besonders ausgeprägten „Sättigung des Quartettklanges“, die sich etwa in breiten „Klangteppichen“ manifestiert.<sup>259</sup> Die Wahl der großen Besetzung für das zuletzt entstandene *Grand Sextuor* kann somit als konsequente Entscheidung zugunsten einer Erweiterung der klangtechnischen Mittel gewertet werden, mit denen sowohl kammermusikalische als auch orchestrale Faktur mit allen „Zwischentönen“ adäquat und wirkungsvoll umsetzbar ist.

### 7.3.4 „Konzertierend für alle Instrumente“: Louis Spohrs Sextett aus dem Revolutionsjahr 1848

„Geschrieben im März und April zur Zeit der glorreichen Volksrevolution zur Wiedererweckung der Freiheit, Einheit und Größe Deutschlands.“<sup>260</sup>

Der kurze Kommentar, den Louis Spohr (1784–1859) im Jahr 1848 dem Eintrag seines Sextetts im eigenhändigen Werkverzeichnis anfügte, gibt beredtes Zeugnis von den außergewöhnlichen biographischen Umständen, in denen das Werk entstand. Als bekennender Liberaler verfolgte Spohr im März 1848 mit großem Enthusiasmus das Übergreifen der französischen Februarrevolution auf Deutschland. Nach den Beschreibungen von Spohrs Schüler Alexander Malibran, beteiligte sich der 64-jährige Geiger, Kapellmeister und Komponist wie ein jugendlicher

258 Vgl. Friedhelm Krummacher, *Das Streichquartett*, Bd. 1, S. 286.

259 Vgl. hierzu Gisela Schewe, *Untersuchungen zu den Streichquartetten von Ferdinand Ries*, S. 180.

260 Louis Spohr, *Selbstbiographie*, Bd. 2, S. 324.

Aktivist sogar am Barrikadenbau in den Straßen von Kassel.<sup>261</sup> Die aufgewühlte Stimmung dieser Tage, in denen die Hoffnung auf revolutionäre politische Umwälzungen keimte, hinterließ ihre Spuren auch in Spohrs kompositorischer Tätigkeit: Er fühlte sich nach dem Sextett über einen längeren Zeitraum hinweg nicht mehr in der Lage zu komponieren.<sup>262</sup> Seinem Freund Moritz Hauptmann klagte er in einem Brief, dass ihn „die Aufregung und das ewige Zeitunglesen und Politisieren zu keiner ruhigen Arbeit kommen ließ.“<sup>263</sup>

Dankbar wurde die Verbindung von Revolutionseignissen und Werkgenese von der sozialistischen Musikgeschichtsschreibung aufgegriffen, die das Werk u. a. als „Revolutionssextett“ stilisierte.<sup>264</sup> Jenseits ideologischer Interpretationen bleibt festzuhalten, dass Spohr nach einer Vielzahl von Kammermusikkompositionen für unterschiedliche Streicherbesetzungen, für die er bereits seit Jahrzehnten Werke schuf,<sup>265</sup> erst relativ spät gerade in einer Umbruchphase ein neues Medium aufgriff. Zudem manifestiert sich in dem „zur Zeit der glorreichen Volksrevolution“ entstandenen Sextett eine für Spohrs kammermusikalisches Œuvre ungewöhnlich ausgeprägte Gleichbehandlung der Stimmen im Satz.

Wie bei Henning und Ries gehört auch bei Spohr das Sextett zu den letzten Kammermusikkompositionen.<sup>266</sup> In den vorangegangenen Jahren hatte Spohr vergleichsweise wenige Kammermusikwerke für Streicher geschaffen, dabei aber in ausgewogener Weise ein außergewöhnlich großes Spektrum an Besetzungsvarianten aufgegriffen (vgl. hierzu die chronologische Übersicht zu Rombergs und Spohrs Werk im Anhang). Waren die Jahrzehnte zwischen 1805 und 1832 vor allem durch eine umfangreiche Streichquartettproduktion gekennzeichnet, so schuf Spohr ab 1833 in den 15 Jahren vor der Komposition des Sextetts ein *Quatuor brillant* (op. 93, 1835), ein Streichquartett (op. 132, 1846), zwei Doppelquartette (op. 87, 1833; op. 136, 1847) und drei Quin-

261 Vgl. Alexander Malibran, *Louis Spohr. Sein Leben und Wirken*, S. 205 f.

262 Abgesehen von einem *Rondoletto* für Klavier op. 149 schuf Spohr erst nach neun Monaten im Februar 1849 mit dem Streichquartett C-Dur op. 141 wieder ein Werk größeren Zuschnitts (vgl. Clive Brown, *Louis Spohr. A Critical Biography*, S. 314).

263 Louis Spohr, *Selbstbiographie*, S. 325; Spohr nutzte die theaterfreie Ferienzeit im Sommer, um nach Frankfurt zu reisen und den Debatten der Deutschen Nationalversammlung zu folgen (vgl. ebda., S. 326).

264 Vgl. Herbert Motschmann, *Spohrs Umwelt in Gotha*, S. 66; Motschmann setzt in seiner zugespitzten Darstellung den eingangs zitierten Kommentar in Spohrs eigenhändigem Kompositionsverzeichnis kurzerhand als emphatische Widmung auf die Titelseite der Komposition. Ein weiteres Beispiel für eine sozialistische Vereinnahmung bietet Günther Krafts Aufsatz *L. Spohr und die republikanische Volksgesangsbewegung* aus dem Jahr 1959. Kraft versucht hier als „wesentliche Seite des dem Volke stets verbunden gebliebenen Künstlers und Menschen Spohr“ seine „unbedingte Parteinahme für die republikanischen und revolutionären Bestrebungen seiner Zeit“ nachzuweisen, wobei er ausführt: „Wir besitzen [...] noch keine Analyse des Schaffens von Spohr, nach den Beziehungen dieser politisch-ideologischen Einflüsse, obwohl uns der Komponist hierzu die Hand bietet: sein im Jahre 1848, zu Ehren dieses Revolutionsjahres, geschaffenes Kammermusikwerk, das Sextett für 2 V., 2 Vl., 2 Vcl. Hier ist zum Unterschied zu anderen Komponisten ein emotionaler Gesamteindruck – natürlich mit den Mitteln des Personalstiles von Spohr – gegeben, der interessante ästhetische Vergleiche gestattet“ (S. 7).

265 Streichquartette komponierte Spohr seit 1805, *Quatuors brillants* seit 1806, Streichquintette seit 1813 und Doppelquartette seit 1823.

266 Nach dem Sextett sind bis 1857 (zwei Jahre vor Spohrs Tod) neben dem erwähnten Quartett op. 149 nur noch ein Streichquintett g-Moll op. 144 (1850) und vier weitere der insgesamt 36 Streichquartette entstanden, von denen die letzten beiden nicht mehr veröffentlicht wurden.



tette (op. 91, 1834; op. 106, 1838; op. 129, 1844). Aus dieser Perspektive fügt sich die späte Beschäftigung mit der einzigen weiteren bekannten Besetzungsgröße innerhalb der Streicherkammermusik – dem Streichsextett – homogen ein. Stellt man die doppelchörige Anlage in den achttimmigen Streicherkompositionen in Rechnung, so ist das Sextett das am größten besetzte Kammermusikwerk Spohrs, in dem das Streicherensemble von vornherein als geschlossene Einheit angelegt ist.

Bezüglich der Faktur ist innerhalb des bis 1848 von Spohr geschaffenen Kammermusikœuvres eine Entwicklung zu beobachten, die im Sextett ihre deutlichste Ausprägung erhielt: Eine zunehmende Ausgewogenheit des Satzes innerhalb des Ensembles.<sup>267</sup> Bei den Streichquartetten unterschied Spohr zwar klar zwischen seinen sechs *Quatuors brillants* und den „echten“ Quartetten, doch räumte er besonders in seiner aktiven Zeit als Violinvirtuose auch bei letzteren der Oberstimme einen weiten Raum ein und integrierte stets breite konzertante Abschnitte in den Satzverlauf.<sup>268</sup> Eine völlige Gleichbehandlung der Instrumente gibt es in keinem der Quartette, doch kündigt sich seit der Werkgruppe op. 74 (1826) mit der signifikanten Herausstellung des Violoncellos in Tenorlage<sup>269</sup> eine zunehmende Beteiligung des übrigen Ensembles an thematisch-motivischer Arbeit an. In besonderem Maße nähert sich vor allem das Quintett op. 69 (1826) einem kammermusikalisch ausgewogenen Satz,<sup>270</sup> der auch noch in den beiden vor dem Sextett entstandenen Streichquintette op. 106 und op. 129 deutlich erkennbar ist.<sup>271</sup> Wie im nachfolgenden Kapitel 8.3 zum doppelchörigen Repertoire analytisch nachgewiesen wird, lässt sich diese Entwicklung auch an Spohrs Kompositionen für Doppelquartett, die zwischen 1823 und 1847 entstanden, deutlich ablesen.

In keinem anderen Werk wird allerdings die Gleichbehandlung der Ensemblemitglieder so weitgehend umgesetzt wie im Sextett op. 140.<sup>272</sup> Spohr wies selbst auf diese besondere Qualität in einem Brief an den Organisten und Komponisten Adolf Friedrich Hesse hin, in dem er die Faktur des Sextetts als „konzertierend für alle Instrumente“<sup>273</sup> charakterisierte und somit nachdrücklich auf eine kammermusikalische Konzeption des groß besetzten Werkes hinwies.

Im Gegensatz zu den beiden Vorläuferwerken, den obligat angelegten Originalkompositionen für Streichsextett von Eggert und Ries, ist Spohrs Sextett im Druck erschienen. Das Werk kam bereits 1850 heraus, allerdings nur als Stimmensatz und nicht bei einem der großen Verlage, sondern bei C. Luckhardt in Spohrs Heimatstadt Kassel.<sup>274</sup> Möglicherweise waren hierfür

267 Vgl. Clive Brown, *Louis Spohr. A Critical Biography*, S. 310.

268 Vgl. Friedhelm Krummacher, *Das Streichquartett*, Bd. 1, S. 311 ff., besonders S. 313 f. u. S. 321 f.

269 Vgl. Hans Glenewinkel, *Spohrs Kammermusik für Streichinstrumente*, S. 125.

270 Vgl. Katrin Bartels, *Das Streichquintett im 19. Jahrhundert*, S. 54 f.

271 Vgl. ebda., S. 52 ff.; Ludwig Finscher, Art. *Streichquintett*, in: *MGG2S*, Bd. 8, Sp. 2001; Hans Glenewinkel, *Spohrs Kammermusik für Streichinstrumente*, S. 108 ff.

272 Ein solistisch virtuoser Part der sonst überwiegend bevorzugten ersten Violine scheint im Sextett nur marginal in einer kurzen kadenzierenden Sequenz im Rahmen der Schlussgruppe des Presto-Finales auf (T. 210–220 bzw. T. 433–445), womit dem Instrument innerhalb des Werkes allerdings keine exponierte Rolle zugewiesen wird.

273 Vgl. Folker Göthel, *Thematisch-Bibliographisches Verzeichnis der Werke von Louis Spohr*, S. 237.

274 Luckhardt war bereits der Verleger des ein Jahr zuvor entstandenen 4. Doppelquartetts op. 136. Eine Partiturausgabe des prominenten Beitrages zum Sextettrepertoire wurde erst 1987 im Rahmen der von Clive Brown herausgegebenen *Selected Works of Louis Spohr* (Bd. 9/1) publiziert.



die schon bei Ries angedeuteten zu geringen Erwartungen an die Absatzbarkeit eines Kammermusikwerks anspruchsvoller Faktur verantwortlich, dessen Besetzungsgröße vom üblichen Standard abwich. Eine entsprechende Bemerkung findet sich jedenfalls in der Besprechung der Druckausgabe in der *NZfM*, in der der Rezensent mutmaßt, dass es „an nicht wenigen Orten“ schwer sei, eine entsprechende Zahl „fertiger“ Streicher „überhaupt nur aufzufinden“ und dort, wo sie vorhanden sind, „ihrer auf einmal habhaft zu werden.“<sup>275</sup>

Ob Spohr die Sextette von Eggert und Ries kennengelernt hatte, ist nicht bekannt. Aufgrund seiner besonderen Stellung als einer der prominentesten Kammermusiker seiner Zeit, der sich selbst als Komponist mit vielfältigen Besetzungsvarianten beschäftigte, ist dies gerade in Bezug auf Ries nicht unwahrscheinlich.<sup>276</sup> Die beiden Musiker waren über viele Jahre bis zu Ries' Tod 1838 miteinander befreundet.<sup>277</sup> So geht etwa Spohrs Englandreise von 1820 auf eine Einladung von Ferdinand Ries zurück, der zwischen 1813 und 1824 eine zentrale Rolle im Londoner Musikleben spielte und Spohr viele Türen zu öffnen vermochte. Bei seinem großen Konzert in den *New Argyll Rooms* am 8. Juni 1820 setzte Spohr als kollegiale Geste das seinerzeit neue Klaviersextett op. 100<sup>278</sup> von Ferdinand Ries auf das Programm.<sup>279</sup> Zudem zählte Ries' Bruder Hubert zu den prominenteren Schülern Spohrs. Der Konzertmeister am Berliner Königsstädtischen Theater war an Aufführungen von Spohrs Doppelquartetten beteiligt und Ideengeber für die Komposition von dessen Quartettkonzert op. 121 aus dem Jahr 1845.<sup>280</sup>

Ein Hinweis auf eine mögliche Rezeption von Ries' Sextett findet sich in der formalen Gestaltung des letzten Satzes bei Spohr. Deutlicher noch als bei Ries spiegelt sich hier in der Verschränkung von Scherzo und Finalsatz die formale Konzeption des abschließenden Satzpaars in Beethoven 5. Symphonie wider. Spohr, der die Symphonie nach eigener Aussage mehrfach unter der Leitung Beethovens in Wien gehört hatte, stand dem Werk zwar sehr kritisch gegenüber,<sup>281</sup> doch fand bei ihm die originelle Anlage des Finales ausdrücklich Gefallen:

„Der letzte Satz mit seinem nichtssagenden Lärm befriedigt am wenigsten; die Wiederkehr des Scherzos darin ist jedoch eine so glückliche Idee, dass man den Komponisten darum beneiden muss. Sie ist von hinreißender Wirkung!“<sup>282</sup>

Wie beim symphonischen Vorbild Beethovens verbindet Spohr das Scherzo<sup>283</sup> durch eine flüchtig gestaltete Überleitung mit dem *Finale*, das die Tempobezeichnung *Presto* trägt und im Kern den Ablauf einer Sonatensatzform ausprägt:

275 *NZfM* 32 (1850) Nr. 41, S. 211.

276 Vgl. hierzu auch Michael Kube, *Brahms' Streichquartette und ihr gattungsgeschichtlicher Kontext*, S. 163.

277 Vgl. Clive Brown, *Louis Spohr. A Critical Biography*, S. 142.

278 Vgl. Cecil Hill, *Ferdinand Ries. A Thematic Catalogue*, S. 102 f.

279 Vgl. Louis Spohr, *Lebenserinnerungen*, Bd. 2, S. 84.

280 Vgl. den Abschnitt zur Rezeption der Doppelquartette in der vorliegenden Studie und Herfried Homberg, *Louis Spohr*, S. 42.

281 Spohr konstatiert in seinen Lebenserinnerungen zusammenfassend, dass die Sinfonie „zwar einzelne Schönheiten hat, aber kein schönes klassisches Ganzes bildet“ (*Lebenserinnerungen*, Bd. 1, S. 203).

282 Ebda.

283 Im Scherzo (a-Moll) wird der Mittelteil in der Durvariante der Grundtonart (A-Dur) nicht explizit als „Trio“ bezeichnet. Die drei Teile der üblichen A-B-A' Form sind durch Doppelstriche voneinander abgesetzt, werden intern aber nicht wiederholt.

<b>Takt</b>	<b>Satzteil (Taktart)</b>	<b>Tonart</b>
1	<i>Scherzo. Moderato</i> (3/4)	a-Moll
28	[Trio] <i>con grazia</i>	A-Dur
73	[Scherzo]	a-Moll
90	Überleitung, Motivik aus dem Trio	A-Dur, modulierend
	<i>Finale. Presto</i> (4/4)	
104	Hauptsatz	C-Dur
139	Überleitung	
163	Seitensatz	G-Dur
220	Schlussgruppe	
249	<i>Scherzo. Moderato</i> (3/4)	a-Moll
276	[Trio] <i>con grazia</i>	A-Dur
321	Überleitung, Motivik aus dem Scherzo	a-Moll, modulierend
	<i>Presto</i> (4/4)	
325	Hauptsatzreprise	C-Dur
360	Überleitung	
385	Seitensatzreprise	C-Dur
445	Schlussgruppe	
474	<i>Scherzo. Moderato</i> (3/4) [gekürzt]	a-Moll
481	[Trio] <i>con grazia</i> [gekürzt]	A-Dur
496	<i>Prestissimo</i> (4/4)	C-Dur

Während Beethoven im abschließenden *Allegro* die ausgedehnte Reminiszenz an den dritten Satz als einmaligen Einschub zwischen Durchführung und Reprise auf der Grundlage des zweiten Themas gestaltet (T. 153–206), konstruiert Spohr eine eigenwillige Variante der Sonatensatzform, in der das Scherzo in seinen Hauptbestandteilen als in sich geschlossenes Gebilde mehrfach wiederkehrt. Nach einer vollständigen (monothematisch angelegten) Sonatensatzexposition setzt anstelle der zu erwartenden Durchführung überraschend erneut das Scherzo ein, wobei der erste Scherzoteil (T. 249–275) und das Trio (T. 276–320) notengetreu nach der ursprünglichen Fassung reproduziert werden. Die Wiederholung des Rahmenteils (Scherzo) nach dem Trio klingt jedoch nur mehr in vier Takten an (T. 321–324), die in eine vollständige Reprise des Sonaten-Prestos (T. 325–473) zurückleiten. An die Stelle der Coda tritt allerdings ein weiteres Mal das Scherzo in einer stark gekürzten Version: Der A-Teil (T. 474–480) ist auf die ersten sieben Takte, das Trio (T. 481–495) auf die ersten 14 Takte der ursprünglichen Fassung reduziert und der zweite Rahmenteil entfällt gänzlich. Den Abschluss setzt ein kurzes *Prestissimo* auf der Grundlage des Hauptsatzthemas (T. 496 ff.).

Einer abwechslungsreichen Struktur des verschränkten Satzpaars steht auf thematischer Ebene ein hoher Verwandtschaftsgrad der einzelnen melodischen Profile gegenüber. So ist neben der für Spohr typischen monothematischen Gestaltung der Sonatensatzteile auch das Scherzo-Thema motivisch mit dem Presto verbunden. Gemeinsam ist ihnen ein auftaktiger Oktavsprung

als charakteristisches Element, das die Verknüpfung der unterschiedlichen Satztypen auf organische Weise herzustellen vermag.

Differenzierung findet in dem Satz vornehmlich auf klanglich-struktureller Ebene statt, wofür die große Besetzung mit zwei Violinen, zwei Bratschen und zwei Violoncelli von Spohr adäquat nutzbar gemacht wird. Von einem klanglichen Gegensatz lebt bereits der Satzbeginn des Scherzos, dessen Hauptthema zwei Charaktere in sich birgt (Nb 90). Im ersten Teil der Themenexposition setzt die erste Violine im *pianissimo* mit einem „silbrig“ timbrierten Oktavsprung im Flageoletts eher zaghaft ein und wird bei der zarten Ausspinnung des Themas von einem dreis- bis vierstimmigen Ensemble zurückhaltend begleitet. Nach sieben Takten wird das Thema von einem kompakten Quintett aus Violinen, Bratschen und erstem Violoncello in rhythmischer Kopplung klangvoll fortgeführt, während das erste Violoncello den charakteristischen Oktavsprung unter Verwendung des Flageoletts im Bassregister aufgreift.

Im strukturellen Kontrast hierzu sind die Trioteile über weite Strecken von einer Textur geprägt, in der erste Violine und erstes Violoncello in Oktavkopplung dem wechselnd verbundenen Ensemble der übrigen Instrumente als melodischer Kontrapunkt gegenüberstehen (vgl. Nb 21, S. 47).

Nb 90: LOUIS SPOHR: Sextett C-Dur op. 140

III. Scherzo. Moderato (I. 1–17)

The musical score is for Louis Spohr's Sextet C-Dur op. 140, III. Scherzo. Moderato (I. 1–17). It is written for six staves: Violin I (V1), Violin II (V2), Viola I (Va1), Viola II (Va2), Violoncello I (Vc1), and Violoncello II (Vc2). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score shows the first 17 measures of the piece. Dynamics include *pp*, *p*, *f*, and *dim*. Performance instructions include *pizz.* (pizzicato), *arco* (arco), and *tr.* (trill). The first system (measures 1-8) shows the first violin entering with a piano introduction, followed by the rest of the ensemble. The second system (measures 9-17) shows the full ensemble playing the main theme in a more rhythmic and powerful manner.

In den beiden Presto-Teilen, die in dem modifizierten Sonatensatz im Wechsel mit den Scherzoabschnitten die Exposition und die Reprise repräsentieren, wird die differenzierte Klangregie das wichtigste Mittel einer individuellen Profilierung von Hauptsatz, Überleitung und Seitensatz. Der Hauptsatz (T. 104 ff.) erscheint von Beginn an in einem kompakt-orchestralen Gewand, wobei das Hauptthema von einem bis zu fünfstimmig gekoppelten Ensemble exponiert wird.<sup>284</sup> Diese dichte homophone Struktur wird in der Überleitung (T. 139 ff.) in einen kammermusikalisch durchbrochenen Satz aufgelöst, in dem das Hauptthema sogleich einer Durchführung unterzogen wird (Nb 91).<sup>285</sup> Damit wird hier bereits vollzogen, wofür in dem Satz kein eigener Ort existiert, da der erste Scherzo-Einschub den üblichen Platz der Durchführung zwischen Exposition und Reprise ausfüllt. Der Seitensatz erscheint im Anschluss wie eine Fortsetzung der in der Überleitung begonnenen Durchführung des Hauptthemas in neuen Texturen, wobei der Satz von den oberen Registern ausgehend wieder zunehmend in homophoner Kopplung klanglich verdichtet wird (vgl. Nb 56, S. 79).

Neben der differenzierten Gestaltung der texturalen Verhältnisse in den einzelnen Teilen der Exposition (bzw. Reprise) setzt Spohr in den Sonatensatzabschnitten des Finales auch ein verbindendes Klangelement ein: Hauptsatz, Überleitung und Seitensatz werden fast durchgehend von Orgelpunkten begleitet, die als deutlich vernehmbares Band wechselnd von den beiden Violoncelli gelegt werden.

Noch deutlicher werden sextettspezifische Gestaltungsmöglichkeiten in den ersten beiden Sätzen herausgearbeitet, in denen die stimmpaarige Anlage des Ensembles in den Texturen auf signifikante Weise hervortritt.

Im Kopfsatz – wiederum ein monothematisch angelegter Sonatensatz – sind hiervon vor allem Haupt- und Seitensatz bestimmt, die jeweils für eine eigene Erscheinungsform des Ensembles stehen. Wie sich das Ensemble in der Exposition und Reprise des Hauptsatzes entfaltet, wurde bereits in Kapitel 5.2 detailliert beschrieben. Der Hauptsatz ist vor allem durch das changierende Timbre zweier komplementär zusammengestellter Klanggruppen geprägt, die im Wechsel die beiden motivischen Elemente präsentieren, aus denen sich das Hauptthema zusammensetzt: ein breites Legato- und ein Trillermotiv, mit dem der typisch Spohrsche „Ton“ verknüpft ist (vgl. Nb 64, S. 92). Gekoppelt werden zunächst Bratschen und Violoncelli zu einem Unterstimmenquartett (Legatomotiv), denen die Violinen in Terzkopplung gegenüberstehen (Trillermotiv); bei der Themenwiederholung wird die Instrumentierung umgekehrt (T. 15–26): die Rolle des Unterstimmenquartetts übernimmt das Quartett der Violinen und Bratschen und die terz-

284 Die erste Violine exponiert zwar als einziges Instrument die zusammenhängende thematische Gestalt, wird dabei aber von allen übrigen Stimmen motivisch gestützt. Noch innerhalb des Themenkopfs fallen die drei Mittelstimmen mit der Imitation des auftaktigen Oktavsprungs ein, worauf zweite Violine, zweite Viola und erstes Violoncello die pendelnde Bewegung des Themas teils gemeinsam mit, teils in Gegenrichtung zur ersten Violine aufnehmen. Selbst die den Satz stützenden Liegenoten werden in der Art des Themenauftakts angesprungen. Die erste Violine hebt sich darüber vor allem durch die typisch Spohr'schen Trillerfolgen ab.

285 Mit einem Triolenauftakt versehen wird die zweite Hälfte des Vordersatzes (3. und 4. Takt des Themas) als abgespaltenes Motiv von wechselnden Instrumentenpaaren in Terzkopplung durch den Stimmensatz geführt. Simultan wird der Themenauftakt in auf- und abspringender Version und verschiedenen diastematischen Varianten in den übrigen Stimmen sequenziert.

## Nb 91: LOUIS SPOHR: Sextett C-Dur op. 140

## IV. Presto (T. 139–150)

gekoppelten Violoncelli setzen das Trillermotiv im tiefen Register dagegen. Das Thema wird in verschiedenen Klanggruppendispositionen beleuchtet, zu denen in der Reprise weitere Instrumentierungsvarianten treten (vgl. Nb 64, S. 92). In der Überleitung in den Seitensatz wird die blockhafte Gegenüberstellung der Registerbereiche in ein polyphones Gewebe überführt (vgl. Nb 3, S. 34), in dem der Themenkopf und die Trillerfiguration imitatorisch die Stimmen des Ensembles durchziehen (T. 26 ff., entsprechend in der Reprise T. 141 ff.). Der Abschnitt ist als satztechnischer Kontrast zu den eher homophon gestalteten Klanggruppen des Hauptsatzes angelegt und ein beeindruckendes Beispiel für die obligate Behandlung eines sechsstimmigen Ensembles, eben dafür, was Spohr als „konzertierend für alle Instrumente“ bezeichnete.

Für den Seitensatz, in dem Spohr den Andante-Charakter des Hauptsatzes beibehält, werden die Strukturen wieder in einen schematischeren Ablauf geordnet (Nb 92). Der signifikanteste Unterschied liegt im Aufbau der Ensemblestruktur. Das Thema wird zunächst nur von einem Instrument, der ersten Violine exponiert, unterlegt von einem fünfstimmigen Begleitsatz aus pendelnden Legatoachteln in der ersten Bratsche und Liegenoten in den übrigen Instrumenten (T. 42–49). Nach der blockhaften Gegenüberstellung von Klanggruppen im Hauptsatz und einem polyphonen Geflecht in der Überleitung wird damit eine dritte Erscheinungsform des sechs-

I. Allegro moderato (T. 41–56)

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in a system of seven staves. The first staff is for voice, with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4 and B4, and a quarter note C5. The second staff is for piano, with a treble clef and a key signature of one sharp. It features a series of chords and single notes, including a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The third staff is for violin 1, with a treble clef and a key signature of one sharp. It plays a continuous eighth-note pattern. The fourth staff is for violin 2, with a treble clef and a key signature of one sharp. It plays a series of chords and single notes. The fifth staff is for viola 1, with a treble clef and a key signature of one sharp. It plays a series of chords and single notes. The sixth staff is for viola 2, with a treble clef and a key signature of one sharp. It plays a series of chords and single notes. The seventh staff is for cello, with a bass clef and a key signature of one sharp. It plays a series of chords and single notes. The score includes dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *f* (forte). The tempo is marked 'Allegretto'.

47

*cresc.* *mf* *dim.* *pp* *tr.*

*cresc.* *mf* *dim.* *pp* *tr.*

*cresc.* *mf* *dim.* *p* *pp*

*pizz* *p* *pp*

*f* *p* *pp*

*cresc.* *mf* *p* *pp*

52

pp

pp

pp

pp

pp

cresc.

pp

cresc.

pp

cresc.

pp

stimmigen Ensembles neuer Qualität etabliert. Bei der Themenwiederholung (T. 50 ff.) weist Spohr wieder auf die Satzstruktur des Hauptsatzes zurück, indem er als Reminiszenz das charakteristische Trillermotiv aus dem Hauptthema aufscheinen lässt. Über einem Begleitsatz in den Violoncelli wird das Ensemble wieder stimmpaarig in Klanggruppen geordnet. Die beiden Bratschen gestalten in Terz- bzw. Sextkopplung das Thema in ihrem spezifischen Timbre, interpunktiert durch die nun auftaktig angelegte Trillerfiguration in den ausgetetzten Violinstimmen. Diese Satzstruktur bleibt auch bei der Fortspinnung des Seitenthemas in den Bratschen beim Übergang in die Schlussgruppe zunächst beibehalten, wo die Trillerfiguration als Grundlage und Ausgangspunkt für Wechselspiele zwischen den drei Oberstimmen dient.<sup>286</sup>

Auch wenn das Seitenthema zunächst von der ersten Violine als Solo präsentiert wird, fällt auf, wie zurückhaltend Spohr den Part des „Primarius“ im Kopfsatz behandelt, dem in seiner übrigen Streicherkammermusik überwiegend eine klar dominierende Rolle eingeräumt wird. Wenn ein Instrument in dem insgesamt sehr ausgewogen gestalteten Satz in den Vordergrund gerückt wird, dann ist es die erste Bratsche.<sup>287</sup> Sie ist in weiten Bereichen des Satzes in die thematisch profilierten Abläufe integriert und spielt mehrfach an Schlüsselstellen eine besondere Rolle. Neben der Exposition und Reprise des Hauptthemas und der Wiederholung des Seitenthemas eröffnet die Violastimme mit dem Hauptthemenkopf etwa die Überleitungssequenzen (T. 26 ff. bzw. T. 140 ff.), die Durchführung (T. 87 ff.) und die Coda (T. 190 ff.).

Im *Larghetto*, dem langsamen Mittelsatz, der sich aus zwei kontrastierenden Teilen in der Abfolge A-B-A'-B'-Coda zusammensetzt, stellt Spohr zwei Modelle der Ensembleentfaltung einander gegenüber. Während die B-Teile (T. 21 ff. bzw. T. 61 ff.) jeweils von vornherein durch einen rhythmisch akzentuierten und vollstimmig gekoppelten Akkordsatz geprägt sind, wird das Ensemble in den A-Teilen erst allmählich aufgebaut: Wie schon im Adagio von Eggerts Sextett geschieht dies aus dem Bassregister heraus, wobei die drei Instrumentengruppen jeweils paarweise gekoppelt sind (Nb 93). In zweitaktiger Einsatzfolge setzen erstes Violoncello, erste Viola und erste Violine, begleitet von ihren Partnern mit einer schlichten melodischen Linie ein. Unter sich steigender Dynamik wird so aus dem *piano* im fünften Takt vorübergehend Vollstimmigkeit im *forte* erreicht, die nach zwei Takten unter umgekehrtem Vorzeichen und im *diminuendo* wieder reduziert wird. Das verbleibende Trio aus den Violinen und der ersten Viola (T. 8 f.) ist im *pianissimo* erneut Ausgangspunkt für einen sukzessiven Aufbau des Ensembles, welches – nun aus dem Diskantbereich ansetzend – nach einem weiteren dynamischen Höhepunkt (T. 11) seinen Schwerpunkt wieder in den Bassbereich verlagert. Spohr nutzt in den A-Teilen des *Larghetto* auf sehr reizvolle Weise das groß besetzte Ensemble für eine Satzgestaltung, die über die melodische Komponente hinaus eine kombinierte „Wellenbewegung“ der Instrumentation und der Dynamik aufweist und das Durchschreiten der Registerbereiche eindrucksvoll erfahrbar macht.

286 Gerade in solchen filigranen, mit Trillern durchsetzten Strukturen manifestiert sich im Sextett am deutlichsten Spohrs Personalstil, der im ganzen Werk spürbar ist.

287 Vgl. Hans Glenewinkel, *Spohrs Kammermusik für Streichinstrumente*, S. 114; Wilhelm Altmann weist im dritten Band seines *Handbuchs für Streichquartettspieler* darauf hin, dass Spohrs Sextett „natürlich Vertrautheit mit der ihm eigentümlichen Technik für die Geiger und Bratschisten“ voraussetze und den ersten Stimmen „recht dankbare Aufgaben“ stelle (S. 258).



## Nb 93: LOUIS SPOHR: Sextett C-Dur op. 140

## II. Larghetto (T. 1–13)

**Larghetto**

Spohr schuf in einer Lebensphase, die für ihn aufgrund der revolutionären Ereignisse von Aufbruchstimmung und Optimismus geprägt war, mit dem Sextett eine Komposition, die zu seinen inspiriertesten und gestalterisch originellsten Werken zählt.<sup>288</sup> Im Gegensatz zu seinem übrigen kammermusikalischen Spätwerk, das von den Zeitgenossen als konservativ und wenig attraktiv abgestempelt wurde und kaum öffentlichen Anklang fand,<sup>289</sup> erreichte Spohr mit dem Sextett nochmals international ein größeres Publikum und positive Anerkennung. Nach ersten Aufführungen, in denen Spohr wie üblich selbst als Interpret das neuartige Werk der Öffentlichkeit

288 Hans Glenewinkel inspirierte der historische Kontext zu subjektiven Charakterisierungen, in denen er die „jublierenden Triller“ des ersten Satzes mit „eruptiv jubelnder Freude“ verband und das Finale „voll sprühenden Lebens und Ungestüms“ empfand, durchglüht von jugendlichem Feuer (*Spohrs Kammermusik für Streichinstrumente*, S. 115).

289 Vgl. Friedhelm Krummacher, *Das Streichquartett*, Bd. 1, S. 324.

vorstellte,<sup>290</sup> wurde das Sextett im März 1851 zusammen mit Mendelssohns Oktett auf das Programm der „2. Musikalischen Abendunterhaltung“ im Leipziger Gewandhaus gesetzt. Eine Aufführung in der renommierten Konzertreihe zusammen mit der besonders in Leipzig hoch verehrten Ausnahmekomposition des jungen Mendelssohn bedeutete zweifellos eine Nobilitierung.<sup>291</sup> In den Augen des Rezensenten konnte Spohrs Sextett neben Mendelssohns übermächtigem Oktett allerdings nicht bestehen:

„Was die Composition von Spohr an und für sich angeht, so können wir sie bei aller Achtung, die wir dem greisen Meister zollen, doch nicht gerade für einen sehr glücklichen Wurf halten. Es fehlt uns an dem Werke [...] die eigentliche Pointe, – das, was einem zuletzt noch das Hauptinteresse erregt. Die Arbeit ist vollendet, die Behandlung der Instrumente, je nach ihrer Individualität, als Muster aufzustellen, aber alles bewegt sich zu sehr in der bei Spohr herkömmlichen und zum Grundtypus aller seiner späteren Schöpfungen gewordenen Manier.“<sup>292</sup>

Nicht unwesentlich für die kompositorische Rezeption der Besetzungsgröße in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts dürften bereits zwei Aufführungen gewesen sein, die vor Beginn der Saison im Rahmen privater Soireen bei den Leipziger Familien Preußner und Frege<sup>293</sup> stattfanden. Spohr hatte das Sextett hier im Sommer 1850, dem Jahr der Drucklegung, vorgestellt und dabei offensichtlich Interesse für das Werk bei den führenden Persönlichkeiten des Gewandhauses geweckt: In der Gesellschaft bei „Preußners“ wirkten neben Spohr u. a. Ferdinand David, Joseph Joachim und Niels W. Gade als Ausführende mit und Clara Schumann war unter den Zuhörern.<sup>294</sup> Gade und David sollten in den kommenden Jahren selbst Beiträge zum Sextettrepertoire schaffen; für beide dürfte die Aufführung der erste Kontakt mit einem Werk für die Besetzung gewesen sein, in dem eine dezidiert obligat angelegte Faktur hohen Anspruchs realisiert wurde. Vorangegangen war im Leipziger Gewandhaus bis dahin lediglich die bereits erwähnte Aufführung von Dobrzyńskis Sextett op. 39 durch Ferdinand David im Jahr 1845, einem vir-

290 Wie auch bei der übrigen Kammermusikproduktion geschah dies zunächst in Spohrs Kasseler Kreis: In einem Brief an Wilhelm Speyer berichtete Spohr am 29.11.1849: „Unsere Musikpartien haben auch wieder begonnen und ich spiele häufig meine letzten Kompositionen der letzten Jahre, die Sie wahrscheinlich nicht kennen werden. Es sind dies zwei Quartette, ein Sechstett [sic!] für zwei Violinen, zwei Violon und zwei Violoncelle und ein Doppelquartett (das vierte). – Unsere Quartettmusik geht sehr gut und es dürfte kaum eine bessere in Deutschland geben“ (*Wilhelm Speyer der Liederkomponist*, S. 342). In einem größeren öffentlichen Rahmen präsentierte Spohr das Werk dann 1850 bei einem Konzert der „Musikfreunde“ in Breslau (vgl. Louis Spohr, *Selbstbiographie*, Bd. 2, S. 336).

291 Die Ausführenden in dem Konzert am 3.3.1851 waren Dreyschock, Röntgen, Herrmann, Hunger, Rietz und Wittman, die zum Teil schon an Aufführungen von Spohrs Doppelquartetten in den Vorjahren beteiligt waren (*Signale* 9, 1851, Nr. 11, S. 106 f.).

292 *Signale* 9 (1851) Nr. 11, S. 107.

293 Wilhelm J. v. Wasielewski, *Aus siebzig Jahren*, S. 54.

294 Berthold Litzmann zitiert aus Clara Schumanns Tagebüchern hierzu: „Sonntag den 23. [Juni 1850], Orchesterprobe im Theater. Viel Gäste als Zuhörer – Spohr, Gade, Hiller, Moscheles, Hauptmann – solch eine Vereinigung von Künstlern findet man nicht gleich wieder, auch ein Quartett wie gestern [in einer Gesellschaft bei Preußners] bei dem Spohrschen Sextett (Spohr, David, Joachim und Gade) nicht so leicht“ (*Clara Schumann. Ein Künstlerleben*, Bd. 2, S. 216). Vgl. hierzu auch: Louis Spohr, *Selbstbiographie*, Bd. 2, S. 334.

tuosen Sextett, in dem der Kontrabass in strenger Kopplung an das Violoncello lediglich den Charakter einer *ad libitum*-Stimme hat (vgl. hierzu Kapitel 7.2).

Als das Sextett von Spohr im Jahr 1853 erstmals in England der Öffentlichkeit vorgestellt wurde, fand es in der Presse eine uneingeschränkt positive Beurteilung, wobei dem Werk vor allem eine „Frische“ und „Spontaneität“ bescheinigt wurde, die man in Spohrs Alterswerk offensichtlich nicht erwartete.<sup>295</sup> Im Gegensatz zum oben zitierten Rezensenten der Aufführung im Leipziger Gewandhaus sah Henry Chorley, der Berichterstatter für *The Athenaeum*,<sup>296</sup> gerade die viel kritisierte schematische Gestaltungsweise der vorangegangenen Jahre in dem Sextett überwunden.<sup>297</sup>

Zu einer ähnlichen Einschätzung gelangte bereits drei Jahre zuvor der Rezensent des 1850 herausgekommenen Stimmendrucks in der *NZfM*: Auch er hebt das Sextett über Spohrs zeitgenössische Quartettproduktion ab, bescheinigt ihm einen höheren Grad an „Frische“ und lobt, dass Spohr in dem Werk „die Geheimnisse der Streichinstrumente und ihrer Verbindungen“ vollständig ergründet habe.<sup>298</sup>

295 „[...] a work which, while showing all the experience of age, displays in an astonishing degree that freshness and spontaneity which are supposed only to belong to youth. One of the last chamber compositions of Dr. Spohr, this *sextet* is equally one of the finest and most captivating of them all“ (*The Musical World* 28, 1853, S. 443, zitiert nach: Clive Brown, *Louis Spohr. A Critical Biography*, S. 309).

296 Spohr hatte zu dieser Zeit allgemein eine sehr positive Presse in England, wobei sich Henry Chorley im besonderen Maße als Förderer Spohrs hervortat (vgl. Clive Brown, *Spohrs Popularität in England*, S. 114).

297 „The motivi [...] of the first allegro and of the scherzo have an eloquence, vigour and freshness rare in the late works of Spohr, and the writing throughout is in his freest and least mechanical style“ (*The Athenaeum* 26, 1853, S. 865, zitiert nach: Clive Brown, *Louis Spohr. A Critical Biography*, S. 310).

298 *NZfM* 32 (1850) Nr. 41, S. 211.

## 8. Das Konzept der Doppelchörigkeit in der Kammermusik für mehr als sechs Streicher

„Wir haben neulich das Octett von ihm [Mendelssohn] gemacht [...]. Nach diesem ersten Anhören bin ich aber noch der Meinung, daß Spohrs Weise, nämlich es zweichörig zu behandeln oder recht eigentlich als Doppelquartett [...] mehr geeignet sei, eine Gattung festzusetzen, als eine solche nicht halbierte Acht, die als bloße Vielheit zu der eigentlichen alten Fugengattung mir geeigneter scheint als zum Sonatensatz. – Wenn ich Christus und zwölf Apostel mir denken soll als 13 Individuen an einer langen Tafel, da wird mir wirrig im Kopfe; Sehe ich Leonardo da Vinci's Abendmahl, Christus in der Mitte und zu beiden Seiten 2mal 3 Apostel, da über sieht sich's mit einem Blick und ist einem ganz wohl dabei und jedes hat seine bestimmte Stelle. Wie diese Symmetrie herbeigeführt und auch wieder versteckt wird, das ist nun freilich etwas sehr schönes, es thut seine volle Wirkung und unter vielen wird's kaum einer gewahr.“<sup>1</sup>

Das Bild einer wohlsortierten und damit leichter fasslichen Aufteilung des achtstimmigen Streicherensembles entwarf Moritz Hauptmann im Jahr 1836 zu einem Zeitpunkt, als das Hauptcorpus des Doppelquartettrepertoires bereits komponiert war. Hauptmann, der seit 1822 als Geiger in der von Spohr geleiteten Hofkapelle in Kassel beschäftigt war, hatte bis dahin drei der vier Doppelquartette Spohrs kennen gelernt. Gattungsbildend sollte das Konzept – entgegen Hauptmanns Einschätzung – allerdings nicht werden: Mit Spohrs viertem Doppelquartett fand das Repertoire im Jahr 1847 vorläufig seinen Abschluss. Aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist nur mehr ein Doppelquartett des St. Petersburger Geigers Nikolaj J. Afanas'ev bekannt, das Anfang der 1870er-Jahre entstanden ist. Vereinzelt wurde die Besetzungskonstellation erst wieder im 20. Jahrhundert etwa von den Komponisten Ianko Binenbaum, Eugène Goossens, Mario Peragallo und Darius Milhaud aufgegriffen.

Bis 1847 hatten sich allerdings mit einer Ausnahme alle Komponisten, die ein Werk konzipierten, das die Besetzungsgröße Streichsextett überschritt, für eine mehrchörige Strukturierung des Streicherensembles entschieden: Mendelssohns singuläres Jugendwerk aus dem Jahr 1825 sollte bis zu seinem Todesjahr das einzige Oktett im eigentlichen Sinne einer geschlossenen Ensemblebehandlung bleiben. Daher kann die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts bezüglich der größten kammermusikalischen Streicherbesetzungen als Periode des Doppelquartetts bezeichnet werden.

Die zentrale Position im Repertoire nehmen bis heute die vier Doppelquartette Spohrs ein. Sie sind über den Zeitraum eines Vierteljahrhunderts entstanden und weisen bezüglich der Ensemblebehandlung eine deutliche Entwicklung auf. Ihnen ist zusammen mit dem Doppelquartett-Fragment von Andreas Romberg, von dem Spohr die Anregung zur Beschäftigung mit der Besetzung aufgriff, der Hauptteil des Kapitels gewidmet. Parallel zu Spohrs Doppelquartetten sind mit Franz Xaver Gebels Doppelquintett und Johannes Bernardus van Brees *Allegro* für vier Streichquartette in den 1830er- und 40er-Jahren zwei Werke komponiert worden, die im Rahmen einer mehrchörigen Anlage die größten solistisch besetzten Streicherensembles bilden.

Die Anfänge des Doppelquartett-Repertoires liegen im Jahr 1799: Zur gleichen Zeit entwickelten unabhängig voneinander Johann Georg Albrechtsberger in Wien und Francesco Galeazzi

1 Brief von Moritz Hauptmann an Franz Hauser, Kassel, 17.4.1835 (*Briefe von Moritz Hauptmann an Franz Hauser*, Bd. 1, S. 160).

**Chronologie der doppel- und mehrhörigen Kammermusikwerke für Streicher bis 1850**

bis 1767	Joseph Haydn (1732–1809): <i>Echo</i> , Divertimento für zweimal 2 Violinen und Bass (in verschiedenen Zimmern platziert) Es-Dur Hob.II:39*
1799	Johann G. Albrechtsberger (1736–1809): <i>Trois Sonates a deux choeurs, savoir deux Violons, Alto et Basse du premier, et deux Violons, Alto et Basse du deuxieme Chœur</i> D-Dur, C-Dur, G-Dur op. 17
1799	Francesco Galeazzi (1758–1819): <i>Tre Ottetti</i> in Es-Dur, D-Dur, B-Dur
1821	Andreas J. Romberg (1767–1821): nicht vollendetes Doppelquartett d-Moll
1823	Louis Spohr (1784–1859): 1. Doppelquartett d-Moll op. 65
ca. 1826	Louis Pape (1809–1855): Doppelquartett (verschollen)
1827	Louis Spohr (1784–1859): 2. Doppelquartett Es-Dur op. 77
1832/33	Louis Spohr (1784–1859): 3. Doppelquartett e-Moll op. 87
bis 1835	Franz X. Gebel (1787–1843): Doppel-Quintett d-Moll op. 28
bis 1845	Johannes B. van Bree (1801–1857): Allegro für vier Streichquartette d-Moll
1847	Louis Spohr (1784–1859): 4. Doppelquartett g-Moll op. 136

in Rom erstmals in ihren groß besetzten Werkzyklen Modelle, in denen das alte Strukturprinzip mehrhörigen Komponierens auf ein Kammermusikwerk für acht Streicher übertragen wurde. Sowohl Albrechtsberger, dessen Sextett-Sonaten bereits vorgestellt wurden (Kap. 7. 3. 1), als auch Galeazzi sind heute vor allem als Musiktheoretiker bekannt, wobei sich ihre Ansätze grundlegend unterscheiden: Während Albrechtsberger in seinen Schriften auf Satzprinzipien der Polyphonie rekurrierte, liegt die Bedeutung von Galeazzis 1791 und 1796 erschienenem zweibändigen Hauptwerk *Elementi teoretico-pratici di musica* in einer ausführlichen Beschreibung der Sonatenform, bei der erstmals ausdrücklich auf die Disposition spezifischer thematischer Gestalten in den einzelnen Satzabschnitten eingegangen wird.<sup>2</sup> Die unterschiedlichen musiktheoretischen Ausrichtungen spiegeln sich sehr deutlich in den differierenden kompositorischen Konzepten wider, die Albrechtsberger und Galeazzi ihren Doppelquartetten zu Grunde legten. Sie sollen als zwei mögliche kompositorische Lösungen für einen achtstimmig besetzten Streichersatz zu Beginn des Kapitels dargestellt werden.

## 8. 1 Kontrapunktik in alternierenden Ensembles: J. G. Albrechtsbergers *Trois Sonates à deux Chœurs* op. 17 (1799)

Als Ignaz Ritter von Seyfried, ehemaliger Schüler Albrechtsbergers und Herausgeber von dessen *Sämtlichen Schriften*, im Verzeichnis der Werke seines Lehrers die „3 Sonaten mit Doppelquartett“<sup>3</sup> unter die „Violin-Quartette“ einordnete,<sup>4</sup> geschah dies wohl in Reflexion ihrer spe-

2 Vgl. Bathia Churgin, *Francesco Galeazzi's Description (1796) of Sonata Form*, S. 184 ff.

3 Der Entstehungskontext und die Einordnung der doppelhörigen Sonaten in Albrechtsbergers Œuvre wurde bereits in Kapitel 7. 3. 1 im Kontext mit Albrechtsbergers 6 *Sextuors* op. 13 beschrieben.

4 J. G. Albrechtsberger's *sämtliche Schriften*, Bd. 3, S. 205.

zifischen Faktur. Die *Trois Sonates à deux Chœurs*<sup>5</sup> op. 17 aus dem Jahr 1799 setzen sich – wie die zwei Jahre zuvor entstandenen Sextette op. 13 – aus einer langsamen Einleitung und einer Fuge zusammen (vgl. Kap. 7. 3. 1). Auch wenn die Satzfolgen naturgemäß unterschiedliche Partiturbilder ausprägen, wird auf den ersten Blick deutlich, dass in allen drei Werken fast durchgehend lediglich ein Quartettsatz vorliegt, der auf zwei Ensembles verteilt wird: Bis auf wenige hervorgehobene Stellen lösen sich die beiden Quartette ohne größere Überschneidungen im Satzverlauf so ab, dass das eine Ensemble vollständig pausiert, während das andere spielt.

Mit der Auflösung des achtstimmigen Ensembles in zwei alternierende Quartette werden Albrechtsbergers bereits (im Kontext mit den Sextetten) zitierte Vorbehalte, dass schon ein durchgehend vier- oder fünfstimmiger Fugensatz zwangsläufig in ein „unangenehmes Getöse“ ausarte, ein Stück weit aufgehoben.<sup>6</sup> Bei einer derart rigorosen Trennung der Ensembles stellt sich jedoch die Frage, welche zusätzlichen Qualitäten die Verteilung eines Satzes auf zwei Chöre hervorbringt, der weitgehend auch von einem Streichquartett allein realisiert werden könnte.

Durch die Zuspitzung der texturalen Verhältnisse auf einen Schallquellenwechsel zwischen zwei klar definierten und getrennt voneinander positionierten Instrumentengruppen fokussiert sich die analytische Betrachtung im Wesentlichen auf räumliche Aspekte. Dabei ist vor allem die Frequenz der Ablösevorgänge zwischen den beiden Ensembles ein wesentlicher Parameter für das Maß, in dem die klangräumliche Komponente des Wechsels für den Zuhörer wahrnehmbar wird.

Die lineare Führung kontrapunktisch verwobener Stimmen in den einzelnen Abschnitten einer Fuge scheint nicht eben die ideale satztechnische Grundlage für ein flexibles Arrangement der Klanggruppen in einem Doppelquartett zu sein, in dem die einzelnen Stimmen regelmäßig in ihrem Fluss unterbrochen werden. Diese Problematik spiegelt sich im Aufbau der drei Doppelquartett-Fugen Albrechtsbergers wider, die sich aus drei Durchführungsteilen wechselnder kontrapunktischer Qualität aufbauen.

Die Exposition ist als erste Durchführung des gesamten Ensembles jeweils so aufgebaut, dass die beiden Quartette getrennt voneinander in vier Einsätzen je einmal regelgerecht durchlaufen werden. Somit stehen im ersten Teil der Sätze blockhaft zwei vollständige Fugenexpositionen für Streichquartett unverbunden nebeneinander, womit noch wenig zu einer klangräumlichen Ausprägung der zweichörigen Anlage beigetragen wird. Allerdings wird in diesem Ablauf ein Expositionsmodell aufgehoben, das zu den typischen Merkmalen der Fugen in Albrechtsbergers vierstimmigen Sonaten zählt: Zum grundlegenden Modell der dreiteiligen Quartettfugen<sup>7</sup> gehört als zweiter Abschnitt nach der Exposition eine weitere sogenannte „Counterexpo-

5 Auf diese Weise sind Albrechtsbergers Doppelquartette im Stimmendruck bezeichnet, der um 1803 im Bureau d'Arts et d'Industrie in Wien herauskam. Dabei wurde die Anordnung der Werke gegenüber der Reihenfolge im Autograph vertauscht: Sonata I (D-Dur, op. 17/1) entspricht der Nr. 1, Sonata II (C-Dur, op. 17/2) der Nr. 3 und Sonata III (G-Dur, op. 17/3) der Nr. 2 (vgl. Richard W. Harpster, *The String Quartets of Johann Georg Albrechtsberger*, S. 332 f.). Die Angaben im folgenden Text beziehen sich auf die ursprüngliche Reihenfolge im Autograph.

6 J. G. Albrechtsberger's *sämtliche Schriften*, Bd. 2, S. 234; vgl. hierzu die Ausführungen in Kapitel 7. 3. 1.

7 Vgl. hierzu die Untersuchungen von Richard W. Harpster, der das Modell herauskristallisiert hat und anhand der Fuge in Albrechtsbergers Sonata op. 21/5 exemplifiziert (*The String Quartets of Johann Georg Albrechtsberger*, S. 160 f.).



sition“, die nochmals in der Art der Exposition vier aufeinander folgende Themeneinsätze aufweist, wobei in der Regel die Anordnung der Stimmeneinsätze vertauscht ist.<sup>8</sup> Der abschließende dritte Teil ist dann freier gestaltet und zumeist von Engführungen geprägt. Mit einer vergleichbaren Abfolge von Exposition und „Counterexposition“, die im überwiegenden Teil von Albrechtsbergers Quartettfugen bereits zwei Drittel des formalen Aufbaues ausmachen, wird in den Doppelquartetten erst eine vollständige Exposition des gesamten Ensembles gebildet.<sup>9</sup>

Während sich Albrechtsberger in den Expositionsteilen auf die regelrechte Durchführung der beiden Ensembles konzentrierte und hierzu nacheinander die beiden Chöre in geschlossenen Abschnitten abhandelte, weisen die beiden nachfolgenden Durchführungsteile in allen drei Sonaten einen flexibleren Umgang mit der spezifischen doppelchörigen Ensemblestruktur auf. Von genuin kontrapunktischen Satztechniken sind dabei vor allem noch die jeweils dritten Satzteile geprägt: Wie in vielen seiner Quartettfugen beschließt Albrechtsberger die Doppelquartette mit einem Abschnitt, in dem die Faktur durch mehrere Engführungen des Fugensubjekts ihre höchste thematische Verdichtung findet. Dabei wird die Frequenz, mit der sich die beiden Chöre im Satzverlauf ablösen, im Vergleich zur Exposition gesteigert.<sup>10</sup>

Unmittelbar wird die doppelchörige Anlage aber hauptsächlich in den Mittelteilen der G-Dur- und der C-Dur-Fuge als gestalterisches Moment wirksam.<sup>11</sup> Von den übrigen Durchführungsteilen unterscheiden sie sich in einem wesentlichen Punkt: Kontrapunktische Arbeit findet hier im eigentlichen Sinne nicht statt. In der G-Dur-Fuge wird das Subjekt in Kopplung mit dem Kontrasubjekt thematische Grundlage für einen Dialog zwischen den beiden Quartetten, die sich abwechselnd jeweils für die Länge eines Themendurchlaufs zu Wort melden.

8 Vgl. Siegfried Schmalzriedt, Art. *Exposition*, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, S. 9.

9 Der zweiteilige Expositions-komplex ist in den drei Sonaten in drei Varianten gestaltet, wobei jeweils – entsprechend Albrechtsbergers Gepflogenheit – die Fugenthemen von vorne herein mit festen Kontrasubjekten gekoppelt sind (vgl. hierzu Kapitel 7. 3. 1): In der C-Dur-Fuge (op. 17/3) reproduziert das zweite Quartett (T. 19–38) getreu die Einsatzfolge des ersten Quartetts, in der die Register sukzessive von der ersten Violine zum Violoncello durchlaufen werden (lediglich das Kontrasubjekt wird im Stimmenverband neu arrangiert). Dieselbe Einsatzstruktur ist auch in der Exposition der G-Dur-Fuge (op. 17/2) enthalten, allerdings erst im zweiten Teil (T. 18 ff.), der hier vom ersten Quartett bestritten wird. Eröffnet wird die Fuge durch eine auf zwei Einsätze von Subjekt und Kontrasubjekt verkürzte Durchführung im zweiten Quartett, in der nacheinander die Mittelstimmen (VI 2 und Va) und die Rahmenregister (VI 1 und Vc) den Klangraum aufspannen, innerhalb dessen sich anschließend die vollständige und geregelt ablaufende Durchführung des ersten Quartetts vollzieht. Die größte gestalterische Variabilität zeigt die D-Dur-Fuge (op. 17/1): Der zweite Expositionsteil (2. Quartett, T. 17 ff.) weist gegenüber dem ersten (1. Quartett) nicht nur eine neue Anordnung der Einsatzfolgen von Subjekt und Kontrasubjekt als Antwort auf. Er beginnt auch sogleich mit einer Engführung des Subjekts zwischen erster Violine und Violoncello.

10 In zwei der Fugen (C-Dur ab T. 70 und D-Dur ab T. 90) spielen sich die Engführungen (sukzessive vierfache Einsatzfolgen durch die Register vom Diskant zum Bass absteigend) wiederum in strikter satztechnischer Trennung der beiden Chöre ab, womit die Dimensionierung der Ablösevorgänge zwischen den Quartetten durch die kontrapunktische Faktur gesteuert wird.

11 Im Mittelteil der D-Dur-Fuge (T. 30–80) behalten die quartettweise aufgeteilten Durchführungsabschnitte die Dimension der Expositionsteile. Ihr jeweiliger Umfang ist durch drei bis vier interne Verarbeitungsphasen von Subjekt und Kontrasubjekt bestimmt.



Eine weitere Steigerung erfährt dieses Prinzip im Mittelteil der C-Dur-Fuge, der im engeren Sinne nicht als Fugendurchführung bezeichnet werden kann. Entgegen dem eigentlichen Verständnis von einer kontrapunktischen Durchführung der Themen in den Stimmen des Ensembles bleibt hier das Subjekt mit den beiden Violinen und das Kontrasubjekt mit Bratsche und Violoncello in jeweils fester Kopplung starr verbunden. Nach einer vollständigen Präsentation des Fugensubjekts durch die Violinen zu Beginn des Mittelteiles (T. 41–46) beginnt eine Sequenzierungsperiode (T. 47–55), die als Wechselspiel zwischen den Ensembles auf Grundlage der abgespaltenen Themenköpfe gestaltet ist (Nb 94). Die Frequenz der Ablösevorgänge zwischen den Chören wird durch die Länge des Motivbausteines von eineinhalb Takten be-

Nb 94: JOHANN G. ALBRECHTSBERGER: 2. Sonata für Doppelquartett C-Dur op. 17/2

II. Fuga. Allegro moderato (T. 47–55)

The musical score is presented in two systems. The first system covers measures 47 to 51, and the second system covers measures 52 to 55. Each system consists of two staves for Violins I and II, and two staves for Violas and Cellos/Double Basses. The Violins I and II parts are written in treble clef, while the Viola and Cello/Double Bass parts are written in bass clef. The key signature is one sharp (F#), indicating C major. The time signature is 4/4. The score shows a complex interplay of melodic and rhythmic patterns between the two quartets.

stimmt.<sup>12</sup> Dieses Sequenzierungsmodell wird in der anschließenden Episode (T. 56 ff.) in einem beschleunigten taktweisen Wechsel der Ensembles fortgeführt. Die Aufteilung der Quartette in je zwei gekoppelte Ober- und Unterstimmen bleibt dabei prinzipiell beibehalten: Die Violinen sequenzieren in Sextkopplung eine Sechzehntel-Figuration, die aus dem Kontrasubjekt entnommen ist,<sup>13</sup> begleitet von einem festen rhythmischen Modell, zu dem sich Viola und Violoncello komplementär ergänzen.

Anders als bei den Fugen mit ihrer relativ eng gefassten Reglementierung des Ablaufes standen Albrechtsberger bei den langsamen Einleitungen bezüglich der Ensembledisposition prinzipiell alle Gestaltungsmöglichkeiten offen.<sup>14</sup> Formal folgen sie zwei Satzanlagen: Dem *Adagio* der Sonata D-Dur (op. 17/1) und dem *Andante grazioso* der Sonata G-Dur (op. 17/3) liegt eine dreiteilige Liedform (A – B – A') zugrunde, dem *Adagio* der Sonata C-Dur op. 17/2 eine variierte Rondoform: A – B – A' – B' – A'' – b (als Codetta).<sup>15</sup>

Wie in den Fugen werden die beiden Quartette fast durchgehend abwechselnd und ohne Überschneidungen eingesetzt. Zu den Ausnahmen gehört in den Liedformen jeweils die Wiederkehr des ersten Themas A' und in der variierten Rondoform dessen zweite Wiederaufnahme A'': Hier werden die korrespondierenden Stimmen der beiden Ensembles als klangliche Steigerung in Oktavkopplung vorübergehend auch zu einem Streichoktett verbunden.<sup>16</sup>

Die Wechsel zwischen den Ensembles wirken deutlich gliedernd auf den Ablauf. Sie unterteilen die Sätze in Blöcke, die jeweils durch ein thematisches Gebilde geprägt werden und in sich abgeschlossen wirken. Dies geschieht in Wechselwirkung mit der Gestaltung der Themen, durch deren Struktur das jeweilige Arrangement der Ensembles beeinflusst wird.

In den beiden formal symmetrisch angelegten Einleitungssätzen der Sonaten op. 17/1 und op. 17/3 verteilte Albrechtsberger auch die funktionale Zuordnung der beiden Quartette in ausgeglichener symmetrischer Weise: Bei der Wiederkehr des A-Teiles wird jeweils die ursprüngliche Ensembledisposition reproduziert, wobei die beiden Chöre in der stärker untergliederten Liedanlage der G-Dur-Sonata in den Rahmenteilen ihre Rollen in einer Art Spiegelung des Ensembles tauschen:

12 Mit Ausnahme des Subjektes in der ersten Violine werden leicht variierte Anpassungen vorgenommen. Dabei gibt das zweite Quartett jeweils eine Variante vor, die vom ersten Quartett in derselben Tonart notengetreu wiederholt wird. Auf diese Weise wird die Tonartenfolge d-Moll – F-Dur – a-Moll durchlaufen.

13 Vgl. T. 3 im Violoncello des 1. Quartetts.

14 Richard W. Harpster hat bei der Durchsicht der vierstimmigen „Sonaten“ Albrechtsbergers für die ersten Sätze fünf Typen identifizieren können: Fantasia, Thema mit Variationen, Liedform, Rondo und „zweiteilige Sonate“ (vgl. *The String Quartets of Johann Georg Albrechtsberger*, S. 68 ff.).

15 Letztere hat Harpster in ähnlicher Form für die Sonaten op. 5/5, op. 16/1 und op. 16/2 angegeben (vgl. ebda. S. 133).

16 In den Liedformen op. 17/1: T. 33 ff. und op. 17/3: T. 32 ff.; in der modifizierten Rondoform op. 17/2: T. 43 ff.

	<b>Takt</b>	<b>Ensemble</b>	<b>Thema (die Themen A 1–3 sind voneinander abgeleitet)</b>
A	1	Quartett 1	Thema A1 (I-VI 1, G-Dur)
	5	Quartett 2	Wiederholung von Thema A1 (II-VI 1, nach g-Moll modulierend)
	9	Quartett 1	Thema A2 (I-VI 1, B-Dur)
	13	Quartett 2	Wiederholung der 2. Hälfte von Thema A2 (II-VI 1, ab T. 11)
	15	Quartett 2	Thema A3: imitatorischer Einsatz (Vc – Va – VI 2 – VI 1)
B	21	Quartett 1+2	Wechselspiel mit variierter Schlussformel aus A1 (D-Dur)
	23	Oktett	Unisono-16tel-Passage
	26	Quartett 2	ruhiges Auslaufen mit kurzem auftaktigen Motiv – endet vor Fermate auf D <sup>7</sup>
A'	32	Oktett	Thema A1 vollstimmig (G-Dur), analog T. 1–4
	36	Quartett 1	Wiederholung von Thema A1 (e-Moll), analog T. 5–8
	40	Quartett 2	Thema A2 (G-Dur), analog T. 9–12
	44	Quartett 1	Wiederholung der 2. Hälfte von Thema A2, analog T. 13 f.
	46	Quartett 1	Thema A3, imitatorischer Einsatz analog T. 15–19
	52	Quartett 1+2	ruhiges Auslaufen wie T. 26 ff. mit Abschluss auf der Dominante (kadenzierender Übergang zum nachfolgenden Fugensubjekt in G-Dur)

Weniger statisch wirkt das *Adagio* der C-Dur Sonate (op. 17/2), das von Albrechtsberger in einer Rondoform mit finaler Ausrichtung konzipiert wurde, in der sich die Ritornelle (A) mit zwei untereinander sehr ähnlich gestalteten Episoden (B) ablösen:

	<b>Takt</b>	<b>Ensemble</b>	<b>Thema</b>
A	1	Quartett 1	Thema A (C-Dur)
B	7	Quartett 2	Variante des Kopfes von Thema A
	11		Fortspinnung der Achtelkette aus Thema A (vgl. T. 5)
	15		abschließende Triolenfiguration
	17		repetierende Viertel akkordisch fortschreitend
A'	21	Quartett 1	Wiederholung Thema A (B-Dur)
B'	25	Quartett 2	Wiederholung T. 7–10, wiederum gefolgt von
	29		Achtelkette (auf 2 T. verkürzt) u. abschließender Triolenfiguration (vgl. T. 11–16)
	33	Quartett 1	} Kombination aus: – chromatische Gänge in Halben (VI 1)
	36	Quartett 2	
	39	Quartett 1	– Achtelkette aus A wie T. 11 ff. (VI 2)
			– repetierende Viertel wie T. 17 ff. (Va, Vc)
A''	43	Oktett	Wiederholung von A, Stimmen der Quartette in Oktavkopplung
b	49	Quartett 1+2	taktweises Wechselspiel mit Achtelkette aus Thema A (vgl. T. 11)
	59		taktweises Wechselspiel mit Triolenfiguration (vgl. T. 15)

Grundlegend für die Ensembledisposition im Satzverlauf ist eine prinzipielle Identifizierung der beiden Quartette mit je einem der beiden großen Satzglieder: Das erste Quartett ist weitgehend mit dem Ritornell, das zweite mit den Episoden verknüpft. Diese funktionale Zuordnung der Chöre ist jedenfalls in der ersten Satzhälfte klar erkennbar, verwischt allerdings zum Satzende hin zunehmend in einer immer dichter werdenden Verwebung der beiden Ensembles, die etwa in der Mitte der zweiten Episode einsetzt. Die zweite Episode entspricht anfangs dem Verlauf der ersten (T. 25–32), geht aber ab Takt 33 in einen beschleunigten Wechsel der Quartette über. Damit wird zum einen der nachfolgende Tutti-Einsatz des letzten Ritornells A'' (T. 43 ff.) vor-

bereitet, zum anderen eine Vorstufe der Ensemblestruktur präsentiert, durch die das Klangbild der Coda („b“, T. 49 ff.)<sup>17</sup> geprägt wird: Die Coda besteht im Wesentlichen aus einem Wechselspiel zwischen den Quartetten, dessen eintaktige Frequenz die Doppelquartettstruktur bis dahin am deutlichsten erfahrbar macht. Mit der Verdichtung des Satzes in der hohen Frequenz der Ablösevorgänge wird die klangräumliche Komponente zum zentralen steigernden Moment auf dem Weg zum Satzende.

Besonders solche engräumig gestalteten Klanggruppenwechsel, auf die bereits im Mittelteil der C-Dur-Fuge hingewiesen wurde, erinnern mit den unmittelbar spürbaren Reaktionen des einen Ensembles auf die vorangegangenen „Äußerungen“ des anderen an das Ruf- und Antwortspiel zwischen den beiden Streichtrios im Divertimento „Echo“ (Hob. II: 39\*), das Albrechtsbergers Komponistenfreund Joseph Haydn zugeschrieben wird (vgl. die Übersicht zum Repertoire am Beginn des Kapitels). Die kuriose Komposition für zwei in verschiedenen Zimmern aufzustellende Trios (2 Violinen und Bass) ist zwar vermutlich bereits in den 1760er-Jahren entstanden, wurde aber erst wenige Jahre vor Albrechtsbergers Doppelquartetten um 1793 veröffentlicht und 1797 in der *Wiener Zeitung* annonciert.<sup>18</sup> Es ist allerdings nicht bekannt, ob Albrechtsberger von dem Werk Kenntnis hatte und durch die bis dahin in einem Kammermusikwerk für Streicher singuläre doppelchörige Anlage zu seiner eigenen Komposition angeregt wurde.

Überblickt man Albrechtsbergers Sonaten op. 17 in ihrer Gesamtheit, so spielen doppelchörige Klangeffekte nicht durchgehend die zu erwartende prominente Rolle bei der Satzgestaltung. Allerdings wirkt die abwechselnde Aufteilung auf zwei Quartette in signifikanter Weise gliedernd auf den Satz. So entstehen quartettweise sortierte Satzblöcke, die je durch spezifisches thematisches oder motivisches Material profiliert sind und dieses in wechselnder Abfolge präsentieren.

Wie in den Sextetten versucht Albrechtsberger in den Fugen der drei Sonaten nicht, strengen Satz mit einem mehr als vierstimmigen Satz zu verknüpfen. Die tatsächlich fugenmäßig behandelten Abschnitte, wie die Expositionen und die dritten Durchführungsabschnitte in op. 17/1 und op. 17/2 könnten ohne größere Abstriche auch von einem Streichquartett realisiert werden. Daneben gibt Albrechtsberger phasenweise die strenge Anwendung kontrapunktischer Techniken zugunsten einer Durchführungstechnik auf, in der die räumliche Klangwirkung im Wechselspiel der Streicherchöre deutlich hervortritt. Dies geschieht nicht nur in den ohnehin frei gestaltbaren Episoden, sondern (unter Einbindung von Subjekt und Kontrasubjekt) auch dort, wo im formalen Ablauf eigentlich kontrapunktisch gestaltete Durchführungsabschnitte zu erwarten wären. In der Summe gelingt es Albrechtsberger damit nicht ganz schlüssig, sein Konzept einer „halbierte Kirchengesänge“ mit den spezifischen gestalterischen Möglichkeiten der doppelchörigen Ensemblestruktur zu verbinden.

17 Die Coda ist in der Übersicht in Anlehnung an die beiden Episoden mit „b“ bezeichnet, weil hier motivisches Material verarbeitet wird, das zuvor vor allem diese Teile prägte: Achtelketten in Zweierbindungen (T. 49–58, vgl. T. 11 ff.) und die Triolenfiguration (T. 59 f., vgl. T. 15).

18 Vgl. Anthony van Hoboken, *Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, Bd. 1, S. 325 f.

## 8. 2 Theorie und Praxis: Francesco Galeazzis *Tre Ottetti* (1799)

Das Interesse an Francesco Galeazzi (1758–1819), der den größten Teil seiner Laufbahn in Rom als Violinlehrer, Komponist und Konzertmeister am *Teatro Valle* verbrachte<sup>19</sup>, gründet sich heute ausschließlich auf sein musiktheoretisches Schrifttum. Das kompositorische Œuvre ist dagegen völlig in Vergessenheit geraten und bislang noch nicht untersucht worden. Der Schwerpunkt des schmalen Korpus überlieferter Werke liegt bei mehreren Werkzyklen für Streichduo und -trio in verschiedenen Besetzungsvarianten.<sup>20</sup> Darüber hinaus schuf Galeazzi neben den drei *Ottetti* (den Doppelquartetten) noch einen Zyklus von sechs *Quartetti Concertanti*.<sup>21</sup> Einzig die *Sei duetti per due violini o violino e violoncello* op. 1 sind im Druck erschienen.<sup>22</sup>

Mit dem Zyklus der *Tre Ottetti*<sup>23</sup> schuf Galeazzi im Jahr 1799<sup>24</sup> erstmals Werke für die große Besetzungskonstellation, die – im Gegensatz zu Albrechtsbergers zeitgleich entstandenen *Trois Sonates à deux Chœurs* op. 17 – eine klassische mehrsätzliche Anlage aufweisen: Die Satzfolge besteht jeweils aus einem eröffnenden Sonatensatz, einem langsamen Mittelsatz und einem Rondo-Finale.

Mit welcher Klangvorstellung Galeazzi die doppelchörige Anlage der „Ottetti“ verbindet, wird auf dem Titelblatt des Stimmenmanuskripts beschrieben und plastisch dargestellt. Aus dem Untertitel geht hervor, wie die Aufführung zu bewerkstelligen ist: „Da suonarsi da otto Istrumenti / A due Tavolini in distanza“.<sup>25</sup> Entsprechend sind die Stimmen bezeichnet, die in einen

19 Vgl. Fétis, *Biographie universelle*, Bd. 3, S. 383.

20 Ein Teil von ihnen ist in den aktualisierten und dennoch sehr lückenhaften Werkverzeichnissen zu den Artikeln *Galeazzi* in *MGG2P* (SL nach Guglielmo Barblan) und *NGroveD2* (Bathia Churgin) verzeichnet; Galeazzis Œuvre setzt sich hier lediglich aus dem Vokalwerk *Strofe per le tre ore di agonia di N.S.G.C.* und folgenden Kammermusikzyklen zusammen: 6 Duette für zwei Violinen bzw. Violine und Violoncello op. 1, 8 Duette für zwei Violinen, 2 Sonaten für Violine und Bass, 6 Trios für 2 Violinen und Viola op. 2 und 6 Trios für Violine, Viola und Violoncello op. 15. Darüber hinaus sind in den kleinen Besetzungen noch *Sei Duetti* für Violine und Violoncello (I-Ria, Slg. Vessella, Mss.Vess. 590) und *Sei Duetti* (1803) für 2 Violinen (I-Rostirolla, MS MUS 1188) überliefert (verzeichnet in der online-Version des Catalogo Unico delle Biblioteche Italiane <http://opac.sbn.it> [Stand Dez. 2006]).

21 I-Ria, Slg. Vessella, Mss.Vess. 825.

22 Ascoli 1781, RISM G 121, I-Fc.

23 Mit *Ottetti* werden die Doppelquartette in dem handschriftlich überlieferten Stimmensatz bezeichnet, der in der *Biblioteca del Conservatorio di Musica G. Rossini* in Pesaro unter der Signatur Rari Ms.c. 11/1–8 aufbewahrt wird. Wie man einem handgeschriebenen Vermerk auf einem nachträglich auf das Titelblatt geklebten Zettel entnehmen kann, stammt der Stimmensatz aus dem Familienbesitz der Galeazzi: „Proprietà del M<sup>o</sup> Reginaldo Galeazzi – pronipote dell’ autore – Cingoli (Marche)“. „Cingoli“ weist auf den Wohnsitz des einstigen Besitzers hin, ein Städtchen in den Marken: Bei dem Urenkel dürfte es sich um den 1866 geborenen Geiger, Orchesterleiter und Komponisten Reginaldo Galeazzi handeln, einen der zahlreichen professionellen Musiker (zumeist Geiger), die die Familie im 19. Jhdt. hervorbrachte (vgl. das *Dicinaro Musicisti* der *Associazione marchigiana per la ricerca e la valorizzazione delle fonti musicali*, online unter: <http://xoomer.virgilio.it/masalvar>); ein Teil des Familiennachlasses aus den Jahren 1806–1898 ist als *The Galeazzi Collection* in der Irving S. Gilmore Music Library der Yale University untergebracht.

24 Die Datierung folgt der Angabe auf dem Titelblatt: „Scritti nel 1799“.

25 Vgl. den Stimmensatz I-PESc, Rari Ms.c. 11/1–8; einen ähnlich lautenden Untertitel trägt der Stimmensatz aus der Sammlung Vessella: „Tre Ottetti / O Quartetti raddoppiati / ad’ otto parti reali, cioe 4 Violini / 2 Viole, e 2 Violoncelli, da eseguirsi / In due separati Tavolini“.

**Francesco Galeazzi: *Tre Ottetti [...] da suonarsi da otto Istromenti a due Tavolini in Distanza* op. 17<sup>26</sup>**

Ottetto I (B-Dur)

- I. Moderato (B-Dur, 4/4)
- II. Largo cantabile (Es-Dur, 4/4)
- III. Rondeau. Allegro (B-Dur, 3/4)

Ottetto II (D-Dur)

- I. Allegro vivace (D-Dur, 4/4)
- II. Larghetto (d-Moll, 3/4)
- III. Rondeau. Allegretto (D-Dur, 2/4)

Ottetto III (Es-Dur)

- I. Largo – Allegro assai – Largo – Primo tempo [Allegro assai] (Es-Dur, 4/4)
- II. Largo (c-Moll, 3/4)
- III. Rondeau. Allegretto (Es-Dur, 2/4)

„Primo“ und einen „Secondo Coro“ aufgeteilt sind, wobei die erste Violine des ersten Quartetts zusätzlich mit „Violino Primo Principale“ besonders hervorgehoben ist. Diese Herausstellung spiegelt sich allerdings nicht in der aufführungspraktischen Anweisung wider, die als Zeichnung auf der Titelseite der Prinzipal-Stimme vorangestellt ist. Zu sehen sind zwei getrennt voneinander aufgestellte Quartettische („Primo tavolino“ und „Secondo tavolino“), die jeweils mit einem Quartett so besetzt sind, dass die Bratschen Rücken an Rücken und die restlichen Spieler gegenläufig zueinander positioniert sind (s. Abb. auf S. 210). Dadurch haben mit Ausnahme der Violen die einander entsprechenden Stimmen jeweils Blickkontakt zu ihren Kollegen am anderen Tisch.<sup>27</sup> Kein Instrument ist in diesem räumlichen Arrangement auf eine prominente Weise positioniert.

Enger noch als bei Albrechtsberger, der die Schwerpunkte seiner musiktheoretischen Interessen in der spezifischen Werkanlage seiner zweisätzigen *Sonaten* mit Fuge kompositorisch reflektierte, lassen sich Galeazzis Doppelquartette mit seinem musiktheoretischen Schrifttum in Verbindung bringen: Die *Ottetti* sind nicht lange nach Erscheinen des vierten Bandes der *Elementi teoretico-pratici di musica* (Rom 1796) entstanden, in dem Galeazzis Vorstellungen von der Sonatenform niedergelegt sind. Galeazzis schematisierende Beschreibung der Satzform gehört zu den frühesten ihrer Art und bleibt bis zum Erscheinen des zweiten Bandes von A. B. Marx' *Die Lehre von der musikalischen Komposition* (Leipzig 1838) und von Carl Czernys *Vollständiger theoretisch praktischer Pianoforte-Schule* op. 500 (Wien 1839) über vier Jahrzehnte einzigartig in ihrem Ansatz, neben der harmonischen Disposition schwerpunktmäßig auf die thematische Ausgestaltung der einzelnen Abschnitte einzugehen.<sup>28</sup>

26 Der Zyklus trägt in der einzigen weiteren bekannten Quelle, einer Abschrift der *Ottetti* aus der Sammlung Vessella in der Biblioteca di archeologia e storia dell'arte in Rom, die Opuszahl „XVJJ“ (I-Ria, Slg. Vessella, Mss.Vess. 523).

27 Die erste Violine des ersten Quartetts sitzt quasi schräg gegenüber der ersten Violine des zweiten Quartetts am anderen Tisch usw.

28 Vgl. Bathia Churgin, *Francesco Galeazzi's Description (1796) of Sonata Form*, S. 182.





Zeichnung der Quartett-Tische auf dem Titelblatt der Violino Primo Principale (I-PESc, Rari Ms.c. 11/1-8)

Galeazzi veranschaulichte seine Ausführungen mittels einer 64 Takte umfassenden Melodie, die den Satzverlauf repräsentieren soll und zugleich ein Bild seiner Kompositionsweise entwirft. Dabei treten signifikante Eigenheiten der Formdisposition hervor, die auch die Kopfsätze der *Ottetti* prägen und deutliche Spuren in der spezifischen Gestaltung der doppelchörigen Texturen hinterlassen.<sup>29</sup> Für die Darstellung der kompositorischen Lösungen, die Galeazzi für die neuartige Ensembledisposition fand, soll im Folgenden der Kopfsatz des ersten *Ottetto* dienen, in dem das Ineinandergreifen formaler Abläufe und texturaler Satzentwicklung auf exemplarische Weise sichtbar wird.

Wie sich Galeazzi das formale Gerüst eines Sonatensatzes theoretisch im Einzelnen vorstellt, beschreibt er in Abschnitt 24 der *Elementi*. Entsprechend der vorwiegend thematischen Charakterisierung der Satzstruktur, nennt er sie „Melodià“:

„Ogni ben condotta Melodià dividesi in due parti, o insieme unite, o seporate per mezzo di un Ritornello. La prima parte è per lo più composta de' seguenti membri: 1. *Preludio*, 2. *Motivo principale*, 3. *Secondo motivo*, 4. *Vscita a' Toni più analoghi*, 5. *Passo Caratteristico*, o *Passo di mezzo*, 6. *Periodo di Cadenza*, e 7. *Coda*. La seconda parte poi è composta di questi membri: 1. *Motivo*, 2. *Modulazione*, 3. *Ripresa*, 4. *Replica del Basso* [recte: *Passo*] *caratteris[tic]o*. 5. *Replica del Periodo di Cadenza*, e 6. *Replica della Coda*.“<sup>30</sup>

29 Galeazzis Beschreibung wurde bislang noch nicht mit einer seiner Kompositionen verglichen, wie überhaupt eine theoretische Auseinandersetzung mit seinem kompositorischen Œuvre noch nicht stattgefunden hat. Eine Exemplifizierung von Galeazzis Ausführungen wurde lediglich von Siegfried Schmalzriedt anhand des ersten Satzes von Haydns Streichquartett B-Dur op. 64/3 (Hob. 67) vorgenommen. Als Rechtfertigung und Begründung seiner Wahl führt er an, dass Haydns Quartett im zeitlichen Kontext sechs Jahre vor Erscheinen der *Elementi* im Jahre 1790 entstanden sei (vgl. *Charakter und Drama*, S. 41).

30 Die Ausschnitte aus Galeazzis *Elementi* werden zitiert nach der Wiedergabe des Textes in: Bathia Churgin, *Francesco Galeazzi's Description (1796) of Sonata Form*, Anhang, S. 189–199.



Mit der binären Anlage folgt Galeazzi einer Großstrukturierung des Satzes, wie sie etwa im drei Jahre zuvor erschienenen 3. Teil von Heinrich Christoph Kochs *Versuch einer Anleitung zur Composition* niedergelegt wurde.<sup>31</sup>

Wie die einzelnen Satzbausteine einzuordnen sind, erschließt sich aus dem ausführlichen Kommentar, den Galeazzi der knappen Übersicht folgen lässt: Das „Preludio“, eine langsame Einleitung, gehört zu den optionalen Satzbestandteilen und wird von Galeazzi auch nur im dritten Doppelquartett realisiert. Das „Motivo principale“ an zweiter Stelle repräsentiert nach der heute gebräuchlichen Terminologie den Hauptsatz, wobei Galeazzi ausdrücklich davor warnt, ein zu großes Gewicht auf die Schönheit der thematischen Erfindung zu legen: Es sei leichter, mit einem mittelmäßigen, aber gut durchgeführten Motiv den Effekt im Verlauf einer Komposition zu steigern und so das Publikum zu gewinnen.<sup>32</sup> Mit dem „Secondo Motivo“ und der „Vscita a' Toni più analoghi“ erfolgt die überleitende Modulation in den Seitensatz, dem „Passo Caratteristico, o Passo di mezzo“ in der Dominante bzw. in der parallelen Durtonart. Diesem schließt sich vor der Coda ein besonders hervorgehobener „Periodo di Cadenza“ an. Der zweite Teil wird mit den durchführenden Abschnitten „Motivo“ und „Modulazione“ eröffnet, dem erwartungsgemäß die Reprise des Hauptsatzes und der letzten drei „Perioden“ des ersten Teils – „Passo Caratteristico“, „Periodo di Cadenza“ und Coda – in der Haupttonart folgen.

Ungewöhnlich ist, wie Galeazzi die Satzelemente bewertet und gewichtet, mit denen jeweils der zweite Teil von Exposition und Reprise gestaltet ist. Die „charakteristische Passage“ (bzw. das „Mittelstück“), mit der der Seitensatz auf der zweiten tonartlichen Ebene eröffnet wird, stellt aus heutiger Perspektive ein zentrales Element der Sonatensatzform dar. Galeazzi geht mit die-

31 Bezüglich der „äußerlichen Einrichtung der Sonate“ verweist Koch auf seine Ausführungen zur Sinfonie, da die Sonate alle dort beschriebenen Formen annehme (*Versuch einer Anleitung zur Composition*, 3. Teil, S. 318): „Das erste Allegro der Sinfonie [...] hat zwei Theile, die der Tonsetzer bald mit, bald aber auch ohne Wiederholung vortragen lässt“ (S. 304). Koch geht in einer zusätzlichen Gliederungsebene bekanntlich einen Schritt weiter in Richtung der heute gebräuchlichen ternären Beschreibung eines Sonatensatzes, wobei drei „Hauptperioden“ die Exposition, Durchführung und Reprise repräsentieren. „Der erste [Teil] derselben [Sinfonie], das ist, die melodischen Hauptsätze in ihrer Folge vorgetragen, und hernach einige derselben zergliedert werden, besteht nur aus einem einzigen Hauptperioden“ (S. 304 f.). „Der zweyte Theil des ersten Allegro besteht aus zwey Hauptperioden, von denen der erste sehr mannigfaltige Bauarten zu haben pflegt [...]“ (S. 307). „Der letzte Periode unsers ersten Allegro, der vorzüglich der Modulation in der Haupttonart gewidmet ist, fängt am gewöhnlichsten wieder mit dem Thema, zuweilen aber auch mit einem andern melodischen Haupttheile in dieser Tonart an“ (S. 311). Die damit verbundene Gleichgewichtung der unter „Exposition“ und „Reprise“ subsummierten Satzelemente nimmt Galeazzi nicht vor. Zu den Satzproportionen äußert er lediglich, dass der zweite Teil einer Komposition länger oder gleich lang sein müsse wie der erste (vgl. Bathia Churgin, *Francesco Galeazzi's Description [1796] of Sonata Form*, S. 184).

32 Abschnitt 27: „Il *Motivo* poi non è altro che l'idea principale della Melodia, il Soghetto, il Tema, dirò così, del discorso Musicale, e su di cui tutta la Composizione aggragar si deve. [...] / E' dunque il Motivo un membro essenzialissimo in ogni Melodia. E' proprio de' principianti il lambiccarsi il cervello per sciegliere un bel motivo per le loro Composizioni senza riflettere, che ogni buona composizione deve sempre crescere in effetto dal principio al fine: se adunque si sciegliere un sorprendente motivo, sarà molto difficile che la composizione vadi a crescere, anzi all'opposto andrà considerabilmente a scemare, coò che screderà totalmente la Composizione ad onta di un bellissimo Motivo: se all'incontro si farà uso di un mediocre Motivo, ben condottosecondo [...] la composizione accrescerà sempre più il suo effetto, ciò che la renderà ad ogni istante più interessante, e grata all'udienza, e le recherà non ordinario applauso.“

ser Passage sehr flexibel um: In seinen Augen kann hier zur steigenden Entwicklung ein kontrastierendes Thema eingeführt werden, doch sieht er dies nicht als zwingend an: Dieser Abschnitt könne je nach Umfang des Satzes länger oder kürzer gestaltet werden oder auch gänzlich entfallen.<sup>33</sup>

Für unverzichtbar hält Galeazzi dagegen die nachfolgende „Kadenzperiode“, in der ein neuer, von den vorangegangenen Themen abgeleiteter Gedanke etabliert und für die Kadenz vorbereitet wird. Diese Periode, in der die schwierigsten Passagen zu platzieren sind, werde meist zweimal wiederholt, damit jeder Spieler seine speziellen Fähigkeiten demonstrieren könne.<sup>34</sup> Diese formale Disposition des Seitensatzes ist im musiktheoretischen Schrifttum singulär. In keiner weiteren Beschreibung des Sonatensatzes findet sich ein obligater Abschnitt von einem ähnlich dimensionierten konzertanten Zuschnitt.<sup>35</sup> Galeazzi flicht hier ein Element ein, das an

33 Abschnitt 30: „Il *Passo Caratteristico*, o *Passo di mezzo* è una nuova idea, che s' introduce per maggior vaghezza, verso alla metà della prima parte; deve questo esser dolce, espressivo, e tenero quasi in ogni genere di composizione, e deve farsi nel Tono istesso, in cui si è fatta l'Uscita. Molte volte un tal periodo si replica, ma ciò soltanto nelle Composizioni molto estese; nelle piccole bene spesso si tralascia interamente.“ Der optionale Verzicht auf das „Seitenthema“ bei Galeazzi wird von Siegfried Schmalzriedt als Widerspruch zur „Schultheorie“ bezeichnet (vgl. *Charakter und Drama*, S. 43). Glücklicher wäre eine Argumentation, in der der Seitensatz nicht durch ein Thema, sondern über die zentrale Eigenschaft der eigenen tonartlichen Ebene (Dominante oder Durparallele) definiert würde.

34 Abschnitt 31: „Segue poi il *Periodo di Cadenza*. E' questa una nuova idea, ma sempre dipendente dalle precedenti, e specialmente dal Motivo, o secondo motivo; ed in esso si dispone, e prepara la Melodia alla Cadenza. Se nel passo Caratteristico la voce, o l'istromento ha fatto spiccare la sua dolcezza, la sua espressione, nel periodo di cui si tratta si farà pompa di brio, e di bravura coll'agilità della voce, o della mano; onde nella Musica vocale in questo periodo si collocano specialmente i passaggi, e gorgheggi, e nell'istromentale i passi più difficili, che si chiudono poi con Cadenza finale. [...] Nella Musica Istromentale bene spesso si replica due volte questo periodo, disponendolo in due diverse parti, acciò ognuno faccia spiccar la propria abilità. Ne' pezzi brevi si fa una sol volta, ed è periodo essenziale, come quello che chiude la Composizione.“

35 Zwar spricht auch Koch an dieser Stelle von einer Kadenz, der oft noch „ein erklärender Periode“ – die Coda – „angehängt“ werde, doch ist damit lediglich eine abschließende Kadenzierung der zweiten Hälfte der ersten Hauptperiode gemeint, in der die „übrigen“ „melodischen Theile“ vorgetragen werden (Heinrich Chr. Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, 3. Teil, S. 305 f.). Auch in nachfolgenden Sonatentheorien finden sich keine ähnlich angelegten Passagen dezidiert solistisch konzertierender Art als Bestandteil des Seitensatzes. 1826 erschien in Paris der zweite Band von Anton Reichas *Traité de haute composition musicale*, in dessen 5. Buch, Kap. 5, die „große zweiteilige Form“ beschrieben wird. Der erste Teil, der „der Exposition der Gedanken“ gewidmet ist, enthält zwei Motive oder „Muttergedanken“, dessen zweiter in der Dominante steht und damit den Seitensatz repräsentiert: „Nach dem zweiten Muttergedanken verlängert man die Exposition um einige neue Nebengedanken, die mehr oder weniger lang sind und moduliert dabei vorübergehend in einigen Tonarten“ (vgl. Siegfried Schmalzriedt, *Charakter und Form*, S. 58 ff.). In Heinrich Bimbachs Ausführungen *Über die verschiedene Form größerer Instrumentaltonstücke aller Art* aus dem folgenden Jahr 1827 folgt auf das „zweite Thema“ eine nicht näher definierte „Passage“ oder ein „Durchzug“ vor der Coda, „in der sich geringe harmonische Ausweichungen ereignen können“ (vgl. Fred Ritzel, *Die Entwicklung der „Sonatenform“ im musiktheoretischen Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts*, S. 216). Eine ähnliche Struktur findet man in der nächsten wichtigen Sonatendefinition im 3. Band von Adolph Bernhard Marx' *Lehre von der musikalischen Composition* aus dem Jahr 1845. Für Marx sind Haupt- und Seitensatz „zwei Gegensätze zueinander, die in einem umfassenderen Ganzen zu einer höheren Einheit sich innig vereinen.“ Als Kontrast zum „Herrschenden und Bestimmenden“ des Hauptsatzes will er im Seitensatz ein milderes, weibliches Gebilde realisiert sehen und er führt weiter aus: „Was

vergleichbarer Stelle im Kopfsatz von Solokonzerten am Ende der Soloexposition im Anschluss an den Seitensatz zu finden ist: eine oder mehrere breit angelegte Spielepisoden<sup>36</sup>, die bei Galeazzi den einzelnen Ensemblemitgliedern zugewiesen werden.

Die Kopfsätze der *Ottetti* illustrieren beinahe mustergültig diese ungewöhnliche Formdisposition, wobei Galeazzi in den einzelnen Satzabschnitten der drei Pionierwerke groß besetzter Kammermusik zugleich erstmals mehrere Möglichkeiten vorführt, für ein achttimmiges Streicherensemble zu komponieren, das doppelchörig strukturiert ist. Die spezifischen kompositorischen Lösungen, durch die alle Sätze des Zyklus geprägt sind, finden ihre deutlichste Manifestation im Kopfsatz des ersten Doppelquartetts in B-Dur; in der Formübersicht findet Galeazzis Schema mit der beschriebenen Terminologie aus den *Elementi* Anwendung.

LA PRIMA PARTE		
<i>Motivo principale</i>		
1	Themenkomplex A	Einsatzfolge: I-VI 1 (II-Vc, Th-Kopf) – II-VI 1 (I-Vc, Th-Kopf)
19	Wdh. A, in vertauschter Abfolge	Einsatzfolge: II-VI 1 (I-Vc, Th-Kopf) – I-VI 1 (II-Vc, Th-Kopf)
<i>Secondo motivo</i>		
37	Überleitung, Motiv B	Einsatzfolge: I-VI 1, VI 2 – II-VI 1, VI 2
<i>Vscita a' Toni più analoghi</i>		
45	Modulation mit Themenkopf A	
<i>Passo Caratteristico, o Passo di mezzo</i>		
56	Themenkomplex C	Einsatzfolge: II-VI 1 (Themenkomponente c1) – I-VI 1 (c2)
<i>Periodo di Cadenza</i>		
64	Kantilene D in Violoncelli	tief registriertes Quartett aus 2 Bratschen und 2 Violoncelli
72	virtuose Kadenz der Violoncelli	
80	virtuose Kadenz der I-VI 1	entsprechend T. 72 ff. in den Vc
<i>Coda</i>		
87	Legato-Achtelfolgen	zunächst nur 2. Quartett, dann vom 1. Quartett aufgenommen
LA SECONDA PARTE		
<i>Motivo</i>		
101	sehr kurze Durchführung, Th-Kopf A	
<i>Ripresa</i>		
111	Themenkomplex A	Einsatzfolge wie am Satzbeginn
123	Überleitung, Motiv B, Th-Kopf A	im Ablauf entsprechend T. 37 ff.
<i>Replica del Passo caratteristico</i>		
147	Themenkompl. C, vertauschte Abfolge	Einsatzfolge: I-VI 1 (c1) – II-VI 1 (c2)
<i>Replica del Periodo di Cadenza</i>		
155	Kantilene D in Bratschen	Quartett aus 2 Bratschen und den beiden 2. Violinen
165	virtuose Kadenz der Bratschen	
171	virtuose Kadenz der II-VI 1	
177	virtuose Kadenz der I-VI 1	
<i>Replica della Coda</i>		
182	mit Themenkomplex A beginnend	Einsatzfolge wie bei Wiederholung von A in Exposition

nun weiter auf den Seitensatz folgt, – Gang und Schlusssatz, – ist, wie wir wissen, nur sein oder auch des Hauptsatzes Ergebniss“ (S. 273).

36 Zur Verwendung des Begriffs „Spielepisode“ in der Sonatentheorie vgl. Carl Dahlhaus, *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, S. 137 ff.

Bereits ein erster Blick auf die Satzproportionen innerhalb des ersten und zweiten Teiles macht deutlich, welche Abschnitte bei Galeazzi eine zentrale Rolle spielen: Entsprechend der bewertenden Gewichtung in den *Elementi* sind es das „Motivo principale“ und der „Periodo di Cadenza“. Dabei handelt es sich auch um die Satzteile, die bezüglich der Faktur am profiliertesten hervortreten.

Nb 95: FRANCESCO GALEAZZI: 1. Doppelquartett (Ottetto) B-Dur

I. Moderato (T. 1–8)

**Moderato**

The musical score is for a piece in B major, 4/4 time, marked Moderato. It consists of two systems of four staves each, representing a double quartet. The first system (measures 1-4) shows the initial entry of the strings. The second system (measures 5-8) continues the development. Dynamics include piano (p), fortissimo (ff), and forte (f). There are also trills (tr) and accents (acc) in the later measures.

Der Satz ist – ebenso wie die übrigen Sätze der drei *Ottetti* – weitgehend vollstimmig angelegt. Auch wenn Galeazzi die beiden Quartette räumlich deutlich voneinander getrennt aufgestellt sehen wollte, hatte er ein reines Wechselspiel der Ensembles wie in Albrechtsbergers Sonaten nicht im Sinn. Stimmenreduzierungen werden nicht schematisch, sondern gezielt eingesetzt. Dies geschieht vor allem im Zusammenhang mit der Präsentation der thematischen Hauptgedanken als strukturell gliedernde Elemente. Dabei werden die beiden Quartette thematisch und bezüglich ihrer Stimmführung eng miteinander verzahnt, bleiben aber dennoch die meiste Zeit klar als jeweils geschlossene Ensembles erkennbar.

Das „Motivo principale“ im ersten *Ottetto* gibt ein anschauliches Bild davon, wie Galeazzi die beiden Ensembles zu einem komplexen Gebilde kombiniert, dessen Struktur integraler Bestandteil der Themenbildung ist (Nb 95). Das Thema (A)<sup>37</sup>, mit dem die erste Violine des ersten Quartetts (I-VI 1)<sup>38</sup> einsetzt, besteht aus einer rhythmisch profilierten ab- und wieder aufsteigenden Skala innerhalb eines Oktavraumes ( $f^2$ – $f^1$ ). Es ist sehr einfach aus vier taktweise voneinander abgrenzbaren Bausteinen aufgebaut: dem Themenkopf mit fallender 16tel-Skala, einer Liegenote im zweiten Takt, die mittels punktierter Rhythmik in eine aufsteigende Skala von Stakkato-Achteln mit Modulation in die Dominante überführt wird. Während die restlichen Stimmen des ersten Quartetts in einem homophonen Satz das Thema ausharmonisieren, schweigt das zweite Quartett mit Ausnahme des Violoncellos, das bereits im zweiten Takt den Themenkopf aufgreift. Die Fortführung des Themenkomplexes auf der zweiten Stufe (T. 5–8) entspricht einer Wiederholung der ersten vier Takte unter vertauschten Rollen, nun mit dem zweiten Quartett in der thementragenden Rolle, wobei sich das erste Quartett in den Begleitsatz einfügt.

In den *Elementi* vermerkt Galeazzi im Abschnitt „il Motivo“ die übliche Praxis, das Thema nach seiner ersten Exposition (innerhalb des Hauptsatzes) zu wiederholen, wobei in Duos, Trios und Quartetten oft verschiedene Stimmen beteiligt würden.<sup>39</sup> An die Stelle variierender Instrumentierung tritt in den Doppelquartetten die strukturell bedingte Möglichkeit einer zweifachen Themenpräsentation mit wechselnden Ensembles. Dabei wird die räumliche Disposition der getrennt aufgestellten Ensembles für die Variation des Klangeindrucks genutzt: Der gesamte Themenkomplex wird bei der Wiederholung in seinem Ablauf gleichsam an der Ensembleachse gespiegelt (T. 19–26).<sup>40</sup>

Das Konzept der versetzt einsetzenden Quartette, mit dem die beiden Chöre identisches thematisch-motivisches Material im Wechsel auf engem Raum präsentieren, findet in den Kopf-

37 Die Bezeichnung der Themen entspricht obiger Formübersicht des Satzes.

38 Im Weiteren sollen folgende Kürzel die Instrumente der beiden Quartette bezeichnen: die vorangestellte römische Ziffer steht für den Chor, dem die Abkürzung des Instrumentes folgt; z. B.: II-VI 2 steht für die zweite Violine im 2. Quartett.

39 Abschnitt 27 „Il Motivo“: „Ne’ Duetti, Terzetti, e Quartetti si vocali, che istromentali si fa spesso replicare due volte questo periodo in diverse parti.“

40 Die Einsatzfolge der thematisch belegten Stimmen lautet entsprechend: II-VI 1 (1. Thementeil, T. 19–22) mit nachfolgendem Themenkopf in I-Vc und anschließend I-VI 1 (2. Thementeil, T. 23–26) mit II-Vc (Themenkopf). Die beiden Versionen des Themenkomplexes werden im zweiten Teil des Kopfsatzes getrennt voneinander aufgegriffen. In der verkürzten Hauptsatz-Reprise (T. 111 ff.) erscheint er erwartungsgemäß in der Gestalt des Satzbeginns. Mit der hier ausgesparten „gespiegelten“ Version (entsprechend T. 19–26) eröffnet dagegen das zweite Quartett die Coda (T. 182 ff.).

sätzen der beiden anderen *Ottetti* eine weitere Zuspitzung: Die zwei in sich geschlossen auftretenden Quartette setzen hier jeweils von Satzbeginn an auf gleicher thematischer Basis im Abstand eines Taktes ein. Wie in einer Engführung werden die thematischen Abläufe der Chöre übereinander geschoben und miteinander verzahnt. Diesem strukturell dichten Verfahren doppelchörigen Komponierens ist die diastematische Gestaltung der Themen angepasst. Sie ist vor allem durch eine kleingliedrige und schlicht gehaltene Dreiklangsmelodik geprägt, bei der sich die einzelnen Themenglieder der beiden Quartette problemlos überlagern lassen, wie etwa zu Beginn des zweiten *Ottetto* in D-Dur (Nb 96).<sup>41</sup>

Nb 96: FRANCESCO GALEAZZI: 2. Doppelquartett (Ottetto) D-Dur

I. Allegro vivace (T. 1–5)

**Allegro vivace**

The musical score is written for two quartets of Violins I and II, Violas, and Cellos. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Allegro vivace'. The first system shows the first quartet entering with a melodic line in the Violins I and a supporting bass line in the Cellos. The second system shows the second quartet entering, creating a double quartet texture. The score is for measures 1 through 5.

Galeazzi stellt die thematischen Elemente in den doppelchörig gestalteten Abschnitten zu Beginn der Exposition jeweils vollständig in den Dienst der strukturellen Vorgaben und der damit verbundenen kompositorischen Möglichkeiten. Es sind übersichtlich angelegte und eher einfach zusammengesetzte Gebilde, womit Galeazzi ganz den Vorstellungen entspricht, die er zur Gestaltung von Themen in den *Elementi* niedergelegt hatte: Die Kunst des vollendeten Komponisten bestehe nicht darin, galante Motive zu erfinden. Wesentlich sei, mit den Motiven ein ganzes Musikstück kunstvoll durchführen zu können.<sup>42</sup>

41 Wie schon im ersten *Ottetto* wird bei der Wiederholung des Themenkomplexes die Einsatzfolge im Rollenwechsel der beiden Chöre getauscht.

42 „*Della Melodia in particolare, e delle sue parti, membri, e Regole*: 23. Il trovare un motivo, il seguirlo anche per poche battute è l'opera bensì di un principiante, ma non già quella del perfetto Compositore. Ne'grandi pezzi di Musica, come nelle Arie, o altri pezzi di Musica Teatrale, o Ecclesiastica, e nell'istro-

Auf welches Ziel die Dramaturgie im Kopfsatz des ersten *Ottetto* ausgerichtet ist, wird bei Erreichen der Dominantebene (Seitensatz) deutlich, die mit einem neuen Thema (C) im „Passo Caratteristico“ ansetzt (T. 56 ff.). Diese Passage bricht bereits nach acht Takten mit einem gravierenden Einschnitt in die Ensemblestruktur ab:<sup>43</sup> Das Doppelquartett wird unvermittelt zu einem Quartett reduziert, in dem über die Grenzen der räumlich getrennten Chöre hinweg die Bratschen und Violoncelli jeweils als Stimmgruppe charakteristischen Timbres miteinander kombiniert werden, während die Violinen pausieren. Die ausgedehnte „Kadenz-Periode“ ist eröffnet.

Die abrupte Neuordnung des Ensembles, verbunden mit einer einschneidenden Änderung der Klangfarbe macht deutlich, dass mit der Kadenz-Periode eine zentrale und daher besonders herausgestellte Passage des Satzes beginnt (Nb 97). Im Mittelpunkt stehen zunächst die beiden Violoncelli, die in Terzen gekoppelt eine weit ausschwingende Cantilene in hoher Lage ausspielen, begleitet von dem Bratschenpaar in unisono geführten Tonrepetitionen (T. 64–71). Die Violoncelli bewegen sich dabei anfangs im oberen „eingestrichenen“ Bereich<sup>44</sup> und tauschen in der zweiten Hälfte der melodischen Linie als gleichberechtigte Partner taktweise ihre Rollen als „oberes“ und „unteres“ Instrument. In den folgenden vier Takten (T. 72–75) treten die Violinen wieder hinzu und unterstützen zunächst die synkopierte Rhythmik der Violoncelli, die in ein virtuosos Wechselspiel von Sechzehntel-Figurationen der beiden Instrumente im „zweigestrichenen“ Bereich übergeht (T. 74 f.).

Den Abschluss (T. 76–80) bildet die den Dominantbereich F-Dur bestätigende Kadenz in einer steigernden Formulierung, wie man sie vor allem aus Solokonzerten kennt: ein aufsteigender Skalengang mit Intervallsprung vor dem üblichen Triller auf dem Dominant-Septakkord. Die Violoncelli erreichen dabei in Terzkopplung mit dem Intervall  $b^2-d^3$  (Ende T. 77) den absoluten Grenzbereich des Instruments zu Galeazzis Zeit; entsprechend wirkungsvoll fällt der ungewöhnlich große Sprung über vier Oktaven auf die klangvolle „leere“ C-Saite zu Beginn des nächsten Taktes aus.

Der in den *Elementi* theoretisch eingeräumten Möglichkeit, die „Kadenz-Periode“ mehrteilig anzulegen, um jedem Spieler Raum zu geben, seine technischen Fertigkeiten zu beweisen, entspricht Galeazzi in der großen doppelchörigen Streicherbesetzung satzübergreifend: Die Solokadenz des Violoncello-Paares wird in der Exposition unmittelbar nur von einem weiteren

mentale, come Sinfonie, Trii, Quartetti, Concerti ec. fatto che siasi il motivo ancor nulla si è fatto: tanto è ciò vero, che gli eccellenti Compositori non fanno scelta alcuna di motivi, tutto loro è egualmente buono. [...] L'arte dunque del perfetto Compositore non consiste nel trovare de' galanti motivi, de' piacevoli passi, ma consiste nell'esatta condotta di un intero pezzo di Musica; qui principalmente si conosce l'abilità, ed il sapere di un gran Maestro, mentre qualunque mediocrissimo motivo, ben condotto, può dare un'ottima Composizione.“

43 In der kurzen „charakteristischen Passage“ beschränkt sich Galeazzi – entsprechend seinen Ausführungen in den *Elementi* – auf den einmal wiederholten Durchlauf des neuen Themenkomplexes C im Wechsel zwischen den Chören. Galeazzi bemerkt in den *Elementi* hierzu, dass solch eine Periode häufig wiederholt werde, allerdings nur in ausgedehnteren Kompositionen; in kurzen werde sie oft völlig weggelassen.

44 Die im Violinschlüssel notierten Violoncellostimmen sind oktaviert zu lesen. Das erste Violoncello setzt also in Takt 64 mit  $a^1$  ein.



Nb 97: FRANCESCO GALEAZZI: 1. Doppelquartett (Ottetto) B-Dur  
I. Moderato (Periodo di Cadenza, T. 64–77)

The musical score is presented in four systems, each containing five staves. The instruments are Violin I (VI1), Violin II (VI2), Viola (Va), Viola (Vc), and Cello (Vc). The key signature is B major (two sharps) and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as rests, notes, beams, slurs, and dynamic markings like *p* (piano) and *ff* (fortissimo). Measure numbers 64, 74, and 81 are marked at the beginning of the first, second, and third systems respectively.

Instrument fortgesetzt: der ersten Violine des ersten Quartetts (T. 80–86). Dabei wird lediglich der zweite, virtuos gestaltete Teil der Violoncellokadenz wiederholt (entsprechend T. 74–79), wobei die übrigen Instrumente zu einem ungeteilten siebenstimmigen Begleitensemble zusammentreten. Mit Ausnahme der zweiten Violinen der beiden Chöre kommen die übrigen Instrumente erst in der Reprise der „Kadenz-Periode“ zum Zuge, die grundsätzlich analog zu ihrem

Gegenstück in der Exposition aufgebaut ist.<sup>45</sup> Die Rolle der Violoncelli übernehmen am Beginn der ausgedehnten Passage nun die Bratschen in einem Satz, der wiederum unter Reduzierung auf vier Instrumente die Doppelquartettstruktur hinter sich lässt: Die begleitende Rolle übernehmen diesmal die zweiten Violinen (T. 151–170). Der Ablauf entspricht im mittleren Register der Parallelstelle, allerdings werden den Bratschern nicht die extremen Lagen zugemutet wie den Violoncellisten.<sup>46</sup> Der ausgedehnte solistische Auftritt der Bratschen bleibt auch ein Ausnahmephänomen<sup>47</sup>: Sie sind sonst vom thematischen Geschehen weitgehend ausgeschlossen. Dies zeigt sich bereits in der oben (S. 210) abgebildeten Sitzordnung auf dem Titelblatt des Manuskriptes aus Pesaro: Rücken an Rücken positioniert, haben die Bratschen als einzige keinen Blickkontakt zueinander. Im Anschluss an die Bratschen-Kadenz treten nacheinander noch die ersten Violinen der beiden Quartette mit Kadenz hervor, jeweils profiliert durch eigene Varianten in den Sechzehntel-Spielfiguren. Der Abschnitt ist damit gegenüber der Exposition um eine Wiederholung ausgeweitet.

Die Kadenz-Periode bildet in mehrfacher Hinsicht den Höhepunkt der beiden Satzteile. In keinem anderen Formteil des *Ottetto* wird die Grundstruktur des Doppelquartetts auf so elementare Weise modifiziert, um in einem besonderen klanglichen Gewand den thematisch und motivisch facettenreichsten Abschnitt der beiden Satzhälften zu präsentieren. Damit löst Galeazzi die von ihm in den *Elementi* artikuliert Forderung ein, dass sich jede gute Komposition im Effekt und bezüglich der thematischen Erfindung immer vom Anfang bis zum Ende steigern müsse.<sup>48</sup> Im Vergleich zu den etwas schlichter angelegten thematischen Bausteinen des „Motivo principale“ und „Passo Caratteristico“, die ihren besonderen Reiz erst im Wechselspiel der beiden Ensembles gewinnen, wird in der Kadenzperiode ein weites melodisches Spektrum entfaltet, das von der sanglich-lyrischen Episode zu Beginn bis zu virtuosen Passagen in den Grenzbereichen der Instrumente reicht.

Diese Rolle als Kulminationspunkt der beiden Satzteile spiegelt sich auch satzübergreifend in der gesteigerten Gewichtung der „Kadenz-Periode“ in den Satzproportionen der Reprise gegenüber der Exposition wider. Nahm sie in der Exposition bereits etwa ein Viertel des Satzverlaufes ein, so werden mit ihr nun fast 40 Prozent der Reprise ausgefüllt.<sup>49</sup> Was sich hier – in einem groß besetzten Kammermusikwerk, das im übrigen Satzverlauf keine signifikante konzertante Prägung aufweist – als ausgedehnter Kadenzbereich überproportioniert ausnimmt, ist

45 Zur Reprise der „Kadenz-Periode“ bemerkt Galeazzi in den *Elementi* allgemein, dass sie im Gegensatz zur „charakteristischen Periode“ variiert werden könne, vorausgesetzt, dass sie eine gewisse Analogie zu der des ersten Teiles behält.

46 Die Obergrenze bei den Sechzehntel-Figurationen und in der Schlussformel liegt beim  $g^2$ .

47 Entsprechend den Violoncelli in der Exposition werden sie primär als Repräsentanten einer besonderen Farbe eingesetzt, die den bereits bekannten Ablauf in einer klanglich neuen Variante präsentieren.

48 Vgl. den oben zitierten Abschnitt 27 aus den *Elementi*: „Il Motivo“.

49 Die Verschiebung der Proportionen hat zwei Ursachen: Zum einen ist die Zahl der aneinander gereihten Kadenzen von zwei auf drei erhöht; zum anderen ist die Reprise des „Motivo principale“ (Hauptsatzthema) aus dramaturgischen Gründen um die Wiederholung des Themenkomplexes verkürzt: Das Thema stellt bereits die motivische Substanz der unmittelbar vorangehenden sehr kurzen Durchführung („Motivo“, T. 101–110) und würde bei einer vollständigen Reprise des Hauptsatzkomplexes zu häufige Wiederholung erfahren.

genau dort angesiedelt, wo in sonatenhaft angelegten Konzertsätzen üblicherweise die große Solokadenz zwischen Reprise und Coda zu finden ist. In Galeazzis individuell konzipierter Sonatentheorie sind die Kadenzperioden – unabhängig von solchen Querverweisen auf andere Gattungen – ein wesentliches Element einer final ausgerichteten Satzkonzeption.<sup>50</sup>

Das beschriebene Spektrum texturaler Gestaltungsweisen zwischen doppelchöriger Anlage und ensembleübergreifenden Stimmgruppenbildungen im Kopfsatz des ersten *Ottetto* zeigt auf exemplarische Weise, welche Strategien Galeazzi bezüglich der Ensemblebehandlung im Doppelquartett verfolgte. Sie sind unabhängig von der spezifischen Anlage der Kopfsätze auch für die anderen Satzformen prägend: So treten etwa in den Episoden des ersten Rondo-Finales (B-Dur) neben doppelquartettspezifischen Wechselspielen zwischen den Chören und Galeazzis Vorliebe für Überlagerungen der beiden Quartette in Sequenzen mit „enggeführten“ Einsatzfolgen auch Abschnitte hervor, in denen deutlich Bezug auf die Kadenzen im Kopfsatz genommen und die Teilung des Ensembles aufgehoben wird.<sup>51</sup> Beide Episoden erhalten ihr abwechslungsreiches Bild neben einer thematisch-motivischen Vielfalt somit maßgeblich durch den kontrastreichen Wechsel der Satzbilder, die einerseits die zweichörige Grunddisposition widerspiegeln, sich aber auch zugunsten anderer Arrangements über diese hinwegsetzen.

In den drei *Ottetti* aus dem Jahr 1799, den ersten klassisch angelegten Satzzyklen für die groß dimensionierte Besetzungskonstellation mit acht obligat besetzten Streichern, hat Galeazzi Texturmodelle geschaffen, die nicht bei einer strikten Trennung der Ensembles stehen bleiben. Die Aufteilung in zwei Quartette bedeutet für Galeazzi nicht, zwei möglichst unabhängig gestaltete individuelle Einheiten miteinander zu kombinieren, im Gegenteil: Die beiden Ensembles sind weitgehend einheitlich gestaltet und entfalten ihren Reiz in kunstvoll arrangierten Kombinationen, die sich in unterschiedlichen Graden der gegenseitigen Verschränkung realisieren: Dies reicht von der Synchronisation der jeweiligen Stimmgruppen über engräumig geführte Einsatzfolgen mit Wechselspielen bzw. Überlagerungen des thematisch-motivischen Materials bis zum chorischen Wechsel einander ablösender Ensembles, bei denen jedes Quartett für sich allein steht.

Darüber hinaus behandelt Galeazzi die getrennt aufgestellten Quartette vorübergehend auch als geschlossene Einheit und kombiniert unter klanglichen Gesichtspunkten einzelne Instru-

50 In den Kopfsätzen der beiden anderen *Ottetti* spielen die „Kadenz-Perioden“ (*Ottetto* II, D-Dur: T. 55 ff.; *Ottetto* III, Es-Dur: T. 94 ff.) ebenfalls eine wichtige, wenn auch nicht ganz so prominente Rolle im Satzverlauf, wie im ersten *Ottetto*: Sie nehmen zwar auch im Anschluss an die jeweils kurz formulierten „charakteristischen Passagen“, die den Beginn des Dominantbereichs markieren (*Ottetto* II: T. 37 ff.; *Ottetto* III: T. 89 ff.), einen breiten Raum ein, doch beziehen sie nicht in vergleichbarer Weise die einzelnen Instrumentengruppen solistisch mit ein. Das thematische und motivische Geschehen bleibt den ersten Violinen der beiden Ensembles vorbehalten, die auch die Passagen jeweils mit der bekannten Kadenzformel mit Triller abschließen. Das mag daran liegen, dass Galeazzi hier im Gegensatz zum ersten *Ottetto* die Doppelquartettstruktur in den Kadenz-Perioden mit den komplizierten versetzten Abläufen fortführt. Im Vordergrund stand hier demnach nicht das Anliegen, einzelne Instrumente vorübergehend besonders herauszustellen, sondern entsprechend dem übrigen Satzaufbau die originelle zweichörige Ensemblestruktur aufrecht zu erhalten.

51 Vgl. etwa die außerordentlich umfangreich gestaltete Solosequenz der beiden in Terz-Sextkopplung geführten Violoncelli in der zweiten Episode (T. 208–246), deren Instrumentierung unmittelbar die texturalen Verhältnisse zu Beginn der ersten „Kadenz-Periode“ des Kopfsatzes widerspiegelt.

mente aus beiden Ensembles zu Stimmgruppen oder lässt Soloinstrumente von einem gruppenübergreifend zusammengestellten Ensemble begleiten. Ein besonderer Ort hierfür sind die „Kadenz-Perioden“ als individuelle Komponente von Galeazzis Sonatentheorie, in denen alle Instrumentengruppen des Doppelquartetts prinzipiell als gleichwertige Partner behandelt werden.

## 8. 3 Entwicklungslinien: Andreas Rombergs Doppelquartetfragment und die vier zentralen Beiträge zum Repertoire von Louis Spohr

### 8. 3. 1 Anregung und Entstehungskontext zu Beginn der 1820er-Jahre

„Nachdem ich das dritte Quartett des 58. Werkes vollendet hatte, bekam ich Lust, eine Idee auszuführen, mit der ich mich schon lange getragen hatte, und von der mir, wenn ich nicht irre, Andreas Romberg, als wir das letzte Mal vor seinem Tode Quartett spielten, zuerst gesprochen hatte, nämlich die, mich in einem Doppelquartette zu versuchen. Der Umstand, daß Romberg sich jahrelang mit dem Gedanken beschäftigt hatte, ohne zu einem Versuche gekommen zu sein, reizte mich besonders, und ich stellte mir die Aufgabe, wie auch er sie aufgefaßt hatte, zwei Quartetten nebeneinander sitzend ein Musikstück ausführen zu lassen, dabei aber die beiden Quartetten nach Art von Doppelchören häufig abwechseln und konzertieren zu lassen und das achttimmige nur für die Hauptstellen der Komposition aufzusparen. Nach dieser Aufgabe schrieb ich also mein erstes Doppelquartett [...]“<sup>52</sup>

Mehr als zwei Jahrzehnte nach den ersten überlieferten Kompositionen für Doppelquartett von Albrechtsberger und Galeazzi wurde die ungewöhnliche Ensemblekonstellation von Andreas Romberg (1767–1821) ein drittes Mal aus der Taufe gehoben.<sup>53</sup> Anders als von Spohr in den oben zitierten Lebenserinnerungen beschrieben, kam Romberg in den Monaten vor seinem Tode im Jahre 1821 durchaus noch „zu einem Versuche“, der allerdings Fragment bleiben sollte. Wie weit das Doppelquartett gediehen war, konnte man bereits dem Nekrolog auf An-

52 Louis Spohr, *Lebenserinnerungen*, Bd. 2, S. 133 f.

53 Es ist davon auszugehen, dass weder Romberg noch Spohr die Doppelquartettkompositionen von Albrechtsberger und Galeazzi kannten. Galeazzis *Ottetti* sind lediglich in italienischen Abschriften bekannt, die in Pesaro und Rom überliefert sind. Auch findet der Werkzyklus in der zeitgenössischen Publizistik keinerlei Erwähnung. Albrechtsbergers doppelchörige Sonaten op. 17 wurden zwar verlegt, doch fanden die Kompositionen des berühmten Theorielehrers, dessen Unterweisungen im strengen Satz über mehrere Schülergenerationen weit in das 19. Jahrhundert hineinwirkten, nach dessen Tode kaum mehr Interesse. Dies lässt sich u. a. an den Einträgen in Whistlings *Handbuch der musikalischen Literatur* ablesen, in dem nur aktuell im Handel erhältliche Musikalien aufgenommen wurden (vgl. die Vorrede zur 2. Auflage, S. V): Während in der ersten Auflage von 1817 unter einer Reihe weiterer Kompositionen Albrechtsbergers auch die Doppelquartette (s. Kategorie „Orchestermusik“) zu finden sind (vgl. Warren Kirkendale, *Fuge und Fugato*, S. 93), waren diese – ebenso wie die vier-, fünf- und sechsstimmige Kammermusik Albrechtsbergers – zum Zeitpunkt der 2. Auflage im Jahr 1828 schon nicht mehr im Handel erhältlich (vgl. hierzu auch die beiden Ergänzungsbände von 1829 und 1834). Albrechtsberger erlebte mit der umfangreichen Drucklegung seiner Kompositionen zwar noch das retrospektive Interesse an den kontrapunktischen Künsten (vgl. Friedhelm Krummacher, *Das Streichquartett*, Bd. 1, S. 78), das seine besondere Ausprägung im Sonderweg des Wiener Fugenquartetts fand, doch begründete dieser Repertoirezweig keine weiterführende Gattungstradition. Albrechtsbergers doppelchörige *Sonaten* wären aufgrund ihrer zweisätzigen Anlage mit Fuge für Romberg und Spohr kaum als Vorbild in Betracht gekommen.

dreas Romberg entnehmen, den Friedrich Rochlitz im Dezember 1821 in der *AmZ* veröffentlichte: Als letzte Kompositionen Rombergs erwähnt Rochlitz hier „eine Psalmodie, und von einem Doppelquartett das erste Allegro, und die Menuet [sic], mit Trio.“<sup>54</sup>

Spätestens seit April 1823 war Spohr von der Existenz des Fragmentes unterrichtet: Als Spohr sein erstes Doppelquartett op. 65 dem Verleger Peters anbot, antwortete dieser, dass Romberg ein Werk dieser Besetzung begonnen, aber nicht vollendet habe.<sup>55</sup> Auch Wilhelm Fink stellte in einer ausführlichen Besprechung von Spohrs erstem Doppelquartett anlässlich der Drucklegung im Jahr 1828 den Bezug zu dem Vorläufer her, wobei er fälschlicherweise davon ausging, dass Romberg das Werk bereits bis zum Schlusssatz niedergeschrieben, aber nicht ganz fertiggestellt habe.<sup>56</sup>

Wider besseres Wissen versuchte Spohr offensichtlich in seinen Lebenserinnerungen<sup>57</sup> der Nachwelt zu vermitteln, dass er der erste gewesen sei, der sich mit der „neuen“ Besetzung Doppelquartett tatsächlich kompositorisch auseinandergesetzt habe. Seinen langjährigen Freund und Musikerkollegen Romberg nennt er lediglich als Ideengeber. Tatsächlich scheint Spohr zum Zeitpunkt der Komposition seines ersten Doppelquartetts das Fragment seines langjährigen Freundes und Musikerkollegen auch nicht gekannt zu haben. Darauf weist ein Brief hin, den er wenige Tage vor dem oben erwähnten Kontakt mit Peters im April 1823 an den Komponisten und Geiger Wilhelm Speyer schrieb:

„Nun bin ich aber mit erneuerter Lust darüber her und habe bereits drei Sätze des Doppelquartetts fertig. Dies ist eine ganz neue Gattung von Instrumentalmusik, in der ich, soviel weiß ich, den ersten Versuch wage. Am meisten Ähnlichkeit bekommt es mit einem Doppelchor, denn die beiden Quartettgesellschaften, die hier zusammenwirken, stellen gegeneinander ungefähr in dem Verhältnis, wie die beiden Chöre bei jenem. Ich bin sehr begierig den Effekt zu hören und beeile daher die Vollendung.“<sup>58</sup>

54 Rochlitz hängte dem Nekrolog ein Verzeichnis der gedruckten und ungedruckten Werke Rombergs aus den Jahren 1782 bis 1821 an, das ihm „von sicherer Hand“ zugekommen sei (*AmZ* 23, 1821, Nr. 51, Sp. 853).

55 Peters berichtete in diesem Zusammenhang auch, dass er Andreas Rombergs Bruder Bernhard darum gebeten habe, das Werk zu vollenden; dieser sei seinem Wunsch allerdings nicht nachgekommen (Brief vom 10.4.1823, vgl. Louis Spohr, *Lebenserinnerungen*, Bd. 2, S. 252, Anm. 29).

56 „Der mit Fug und Recht von allen gebildeten Musikern und Liebhabern unserer Kunst hochgeachtete Componist [Spohr] hat [...] bereits vor Jahren einen Gedanken ausgeführt, den man völlig neu nennen darf, wenn auch der Vollbringer desselben nicht der erste war, der ihn fasste. Ein ähnliches Werk hatte nämlich schon vor ihm Andreas Romberg begonnen, und es bis zum Schlusssatze niedergeschrieben. Da aber seine Arbeit nur Bruchstück geblieben ist, welches, als eine merkwürdige Reliquie der Leistungen des Entschlafenen, die oben genannte Handlung [C. F. Peters] verwahrt: so bleibt Hrn. Kapellmeister Spohr die Ehre, das erste Doppelquartett für Instrumente der musikalischen Welt geliefert zu haben“ (*AmZ* 30, 1828, Nr. 45, Sp. 745).

57 Spohr hatte 1847 begonnen, seine Lebenserinnerungen aufzuzeichnen, die nur bis zum Jahr 1838 reichen. Der unvollendet gebliebene Text wurde unmittelbar nach Spohrs Tod von dessen zweiter Frau Marianne bearbeitet und ergänzt und bereits 1860/61 in zwei Bänden herausgebracht (vgl. Vorwort zu ebda., S. XIII f.).

58 Brief vom 4.4.1823, in: Edward Speyer, *Wilhelm Speyer der Liederkomponist*, S. 67.

Spohr schwebte für die neuartigen Streicherkompositionen demnach offensichtlich ein Klangbild vor, das traditionell mit doppelchörig angelegten Vokalwerken verknüpft wurde. Bezeichnend ist, dass sowohl Romberg als auch Spohr für dieses Repertoire erstmals unmittelbar vor der Komposition ihrer Doppelquartette Werke geschaffen hatten:

Bei Romberg geschah dies im Rahmen eines groß angelegten Zyklus von Psalmvertonungen für Chor a capella,<sup>59</sup> der 1822 in Offenbach bei dem Verleger, Musiker und Komponisten Johann Anton André (1775–1842) erschien,<sup>60</sup> durch den Romberg nach eigener Aussage zur Vertonung der Psalmen angeregt worden war.<sup>61</sup> Von den sieben Teilen der *Psalmodie* sind drei zweichörig und einer vierchörig angelegt.<sup>62</sup> Sie sind allesamt nach dem letzten abgeschlossenen Kammernmusikwerk Rombergs, dem Streichquartett in D-Dur op. 59, Nr. 3 (August 1819), in den Monaten vor der projektierten Doppelquartett-Komposition zwischen November 1819 und Juli 1820 entstanden. Die beiden vollendeten Sätze des Doppelquartetts hat Romberg auf der ersten Seite des Notenmanuskripts mit „Gotha den 31<sup>ten</sup> Juli 1821“ datiert.<sup>63</sup>

Ebenso wie Romberg schuf auch Spohr nicht lange vor dem ersten Doppelquartett von April bis Juni 1821 sein erstes doppelchöriges Werk im Bereich der geistlichen Vokalmusik: die Messe op. 54 für fünf Solostimmen und zwei fünfstimmige Chöre. Die Anregung zu der Komposition ging von einer Begegnung mit Anton Friedrich Justus Thibaut (1772–1840) aus, den Spohr Anfang Dezember 1820 in Heidelberg kennen gelernt hatte. Spohr nahm an „Übungen“ und Aufführungen von Thibauts „Gesangsverein“ teil, in dem ausschließlich „altitalienische“ Kirchenmusik praktiziert wurde. Auch wenn Spohr Thibauts Ansicht nicht teilen mochte, „daß diese Musik allein den Kirchenstil repräsentiere und alles übertreffe, was seit der Zeit geschrie-

59 Der Zyklus ist zwischen Oktober 1817 und Juli 1820 entstanden. Die Psalmen erschienen zunächst einzeln und wurden nach Rombergs Tod unter dem (in Rochlitz' Nekrolog erwähnten) Titel *Psalmodie. Bestehend in Sieben 4-5-8 und 16 stimmigen Psalmen und Lobgesängen nach Moses Mendelssohns Uebersetzung* in einem Druck vereinigt.

60 Eine Neuauflage wird im Rahmen der von Karlheinz Höfer herausgegebenen *Ausgewählten Werke* Andreas Rombergs in der Serie II (Chorwerke) als Band 5 erscheinen.

61 Friedrich Rochlitz berichtet in seiner Besprechung der *Psalmodie* für die *AmZ* über deren Entstehungsgeschichte, wobei er sich auf Äußerungen Rombergs beruft: „Er [Romberg] hatte einige Jahre vor seinem Tode auf einer seiner letzten Reisen auch Offenbach, und daselbst den trefflichen Singverein besucht, in diesem aber die Gesangstücke des Hrn. Hofr. André, für diesen Verein verfasst, mit vielem Vergnügen gehört. Das erzeugte in ihm den Gedanken, zunächst für diese Anstalt etwas ähnliches zu schreiben. Ueber der Arbeit ward ihm aber diese selbst immer werther; sein Vorsatz dehnte sich in seinem Geiste aus, ein Stück drängte ihn zum andern, und so entstand diese Folge. Er selbst, Romberg, hielt auf diese Arbeit, und erklärte unverhohlen einige dieser Stücke als sein Bestes in diesem Fach; freute sich darauf, sie recht stattlich ins Publikum gebracht zu sehen: erlebte aber diese Freude nicht“ (*AmZ* 24, 1822, Nr. 46, Sp. 741 f.). André hatte selbst ein *Vater unser* für zwei Chöre und Orchesterbegleitung komponiert (Text von Fr. G. Klopstock), das 1827 im Druck herauskam (vgl. Axel Beer/Gertraut Haberkamp, Art. *Johann Anton André*, in: *MGG2P*, Bd. 1, Sp. 659).

62 Es handelt sich um folgende Teile (in Klammern ist jeweils die Datierung im Autograph angegeben, siehe hierzu: Kurt Stephenson, *Andreas Romberg. Bibliographie seiner Werke*, S. 109 f.): Nr. 2 für 2 Chöre, Psalm XC (12. Juli 1820), Nr. 3 für 2 Chöre, Psalm CXXI (16. November 1819), Nr. 4 für 2 Chöre, Psalm VIII (10. Juli 1820) und Nr. 7 für 4 Chöre, *Halleluja*, nach den Psalmen CXVII u. CXLVIII (27. Juli 1820).

63 D-Hs, Signatur: ND VI 395cz, fol. 1v.



ben ist“<sup>64</sup>, so wollte er sich doch näher mit den „alten Meistern“ beschäftigen. Kompositorischer Ertrag des neuen Interesses war nach Spohrs Darstellung in den *Lebenserinnerungen* die doppelchörige a-capella-Messe op. 54.<sup>65</sup> Zudem kann man davon ausgehen, dass Spohr bei der Konzeption der Messe auch über Rombergs groß angelegte Psalmvertonungen der *Psalmodie* aus den vorangegangenen Jahren mit ihrer teils mehrchörigen Anlage informiert war.<sup>66</sup>

Die angedeuteten Parallelen im Werk der beiden Musiker spiegeln sich auch in den Lebensläufen wider, deren Wege sich mehrfach kreuzten. Beide begannen ihre Karriere als Geigenvirtuos und machten sich auf zahlreichen Konzertreisen früh international einen Namen. Beide ließen sich in gereifterem Alter dauerhaft als Kapellmeister an einem deutschen Hof nieder und sicherten sich damit ein geregeltes Einkommen, das auch eine finanzielle Absicherung für ihre kompositorische Tätigkeit bot. Bei Romberg fiel die Wahl auf die Kapellmeisterstelle in Gotha (ab Ende 1814), die Spohr bereits zwischen 1805 und Anfang 1812 (als seine erste feste Stelle) inne hatte und um dessen Nachfolge sich Romberg bereits im Februar 1812 – zunächst allerdings erfolglos – beworben hatte.<sup>67</sup> Für Spohr bildete ab 1822 der kurfürstliche Hof in Kassel für mehr als dreieinhalb Jahrzehnte den Lebensmittelpunkt.

Ein deutlicher Schwerpunkt lag bei beiden Komponisten in einem umfangreichen Streichquartettœuvre, das in erster Linie für den Eigenbedarf geschaffen wurde: Bei Romberg setzte das Doppelquartett den Schlusspunkt unter eine Kammermusikproduktion, die neben etwa 30 Streichquartetten und zwei Streichquintetten auch mehrere Bravourstücke für Violine und Streichtriobegleitung aufweist. Spohr hatte vor dem ersten Doppelquartett 17 seiner 36 Streichquartette (darunter drei seiner sechs *Quatuor brillants*) und zwei seiner sieben Quintette vollendet (vgl. hierzu die chronologische Übersicht zu Rombergs und Spohrs Werk im Anhang,

64 Louis Spohr, *Lebenserinnerungen*, Bd. 2, S. 96.

65 Spohr stellte den Zusammenhang zwischen den Anregungen, die ihm von Thibaut vermittelt wurden, und der Komposition der doppelchörigen Messe op. 54 in seinen *Lebenserinnerungen* folgendermaßen dar: „[...] der einfach-grandiose Stil jener Werke [machte] damals einen großen Eindruck auf mich, und ich erbat mir daher die Erlaubnis, die Partituren derselben durchstudieren zu dürfen. Nach einigem Zögern wurde mein Wunsch in der Weise erfüllt, daß ich zu bestimmten Stunden Thibauts Musiksaal besuchen und die Werke am Piano durchgehen durfte; ein Mitnehmen nach Hause war nicht erlaubt. Ich benutzte diese Vergünstigung täglich und lernte dadurch die Stimmführung und die Harmoniefolge der alten Meister recht genau kennen. Es kam mir dabei die Lust an, mich auch einmal in einer vielstimmigen Kirchenmusik alla cappella zu versuchen, und ich führte dies im folgenden Sommer in Gandersheim durch die Komposition der zehnstimmigen Messe, Op. 54, aus. Freilich war es mir nicht gegeben, mich in den einfachen Dreiklangsfortschreitungen der alten Meister zu bewegen; im Gegenteil habe ich in der reichen Modulation der späteren Mozartschen Weise für die Ausführbarkeit wohl des Guten zu viel getan“ (ebda).

66 Ein weiteres Indiz dafür, dass Spohr reges Interesse an Rombergs Schaffen und speziell an der *Psalmodie* hatte, sind seine eigenen Psalmvertonungen op. 85, für die er nicht den bekannten Luther-Text, sondern ebenfalls die Übertragungen von Moses Mendelssohn und eine doppelchörige Anlage wählte (vgl. hierzu auch Klaus G. Werner, *Zwischen Emanuel Bach und Louis Spohr: Kontrapunkt und lyrischer Ton in den Sinfonien Andreas Rombergs*, S. 160). Es handelt sich dabei nach der Messe op. 54 um das zweite doppelchörige Vokalwerk Spohrs, das bezeichnender Weise in einem unmittelbaren zeitlichen Zusammenhang mit einem weiteren Doppelquartett entstanden ist. Spohr komponierte die *Drei Psalmen 8, 23 und 130 für Soli und vierstimmigen Doppelchor* von April bis Mai 1832 und damit ein halbes Jahr vor seinem dritten Doppelquartett op. 87.

67 Vgl. Richard Hodermann, *Spohr und Romberg in Gotha*, S. 97 f.



S. 468 f.). Sowohl bei Romberg als auch bei Spohr spielt die erste Violine eine weitgehend dominierende Rolle virtuos anstrichs, wobei Romberg allerdings nicht auf extreme technische Anforderungen an den Primarius zielte.<sup>68</sup>

Eine besondere Experimentierfreude bezüglich der Ensemblewahl in großen kammermusikalischen Besetzungen bewies Spohr bereits während seiner Wiener Jahre (1812–14), in denen er auf Bestellung des Tuchhändlers und Kunstmäzens Johann Tost das *Nonetto* F-Dur op. 31 für Violine, Viola, Violoncello, Kontrabass, Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott und Horn sowie das *Oktett* E-Dur op. 32 für Violine, 2 Bratschen, Violoncello, Kontrabass, Klarinette und zwei Hörner komponierte.<sup>69</sup> Das erste Doppelquartett op. 65 war für Spohr nach dem Oktett op. 32 aus dem Jahr 1814 bezüglich der Besetzungsstruktur das nächste Kammermusikwerk experimentellen Charakters und zugleich das erste Kammermusikwerk, das er vollständig in Kassel komponierte.<sup>70</sup> Die Umstände, unter denen das Werk hier erstmals zur Aufführung kam, geben einen deutlichen Hinweis darauf, was Spohr über Rombergs Anregung und einem allgemeinen Interesse an doppelchörigen Gestaltungsweisen hinaus motivierte, Doppelquartette zu komponieren: seine pädagogischen Ambitionen. Über die erste Erprobung des Werkes im persönlichen Umfeld berichtet Spohr in seinen *Lebenserinnerungen*:

„Unter den zum Quartettzirkel gehörigen Familien besaß der Hofmarschall von der Malsburg<sup>71</sup> das größte Lokal, weshalb ich wartete, bis an ihm die Reihe war, das Quartett zu halten, wählte dann die fähigsten meiner damaligen Schüler und einen zweiten Violoncellisten aus dem Orchester aus, studierte mit ihnen das neue [Doppel-] Quartett gehörig ein und gab es

68 Offensichtlich reichten Rombergs geigerische Qualitäten nicht annähernd an die Spohrs heran, weshalb er die Virtuosenlaufbahn auch nicht weiter verfolgte und sich in späteren Jahren zunehmend auf seine kompositorische Tätigkeit konzentrierte. Friedrich Rochlitz charakterisierte den Geiger Romberg in seinem Nekrolog folgendermaßen: „Sein Ton war [...] gross, voll und vielfältig nüancirt; seine Passagen, auch sehr schwierige, waren bestimmt, deutlich, klangvoll, obgleich ihm zuweilen das und jenes nicht mehr vollkommen glückte; [...] So zeigte er sich als Concert-, mehr aber noch, und wohl auch lieber, als Quartett-Spieler. Von Quartetten haben wir ihn, ausser verschiedenen seiner eigenen, einige von Mozart, im Geist und Ausdruck, wie in der Spiel- und Vortragsart, ganz vortrefflich; aber auch einige von Haydn, in ihrer Art, bewundernswürdig vortragen hören“ (*AmZ* 23, 1821, Nr. 51, Sp. 852 f.). Spohr unternahm dagegen von Kassel aus weiterhin Konzertreisen. Quartettkonzerte blieben über seine gesamte Karriere hinweg fester Bestandteil seines öffentlichen Auftretens.

69 Zur Entstehungsgeschichte vgl. Louis Spohr, *Lebenserinnerungen*, Bd. 1, S. 173, und Paul Katow, *Louis Spohr. Persönlichkeit und Werk*, S. 41. Unter den beiden neuartigen Besetzungen hatte vor allem das sehr populär gewordene Nonett in seiner besonderen klanglichen Ausprägung nachhaltige Wirkung: Für Spohrs Ensemblekonstellation – die „klassische“ Nonettbesetzung – bildete sich im 19. Jahrhundert ein signifikantes Repertoire an Nachfolgewerken aus (vgl. Hartmut Schick, Art. *Nonett*, in: *MGG2S*, Bd. 7, S. 222).

70 Spohr hatte kurz nach der Ankunft an seiner neuen Wirkungsstätte im März des Vorjahres zwar schon ein Streichquartett, das dritte Werk aus der Serie op. 58, vollendet, doch hatte er die Komposition zusammen mit den ersten beiden Geschwisterwerken des Zyklus bereits zuvor in Dresden begonnen. Bis Spohr die nächste Kammermusik-Komposition und zugleich die erste für zwei Quartette in Angriff nahm, war ein Jahr verstrichen.

71 Mit Caroline und Oberhofmarschall Wilhelm Otto von der Malsburg war Spohr bereits seit seiner Gothaer Zeit 1807 befreundet und hatte in ihnen wichtige Förderer mit Einfluss bei Hofe. Bei ihnen fanden auch mittellose Schüler Spohrs großzügige Unterstützung (vgl. Karl-Hermann Wegner/Siglinde Oehring, *Künstler und Bürger in Kassel*, S. 48).

unserm Zirkel zu hören. Ich hatte die Freude zu bemerken, daß seine Wirkung weit über die der einfachen Quartetten und Quintetten hinausreichte [...].“<sup>72</sup>

Spohr integrierte mehrere seiner Geigenschüler in das große Ensemble, dessen Dimension offensichtlich den üblichen Rahmen seines privaten Quartettzirkels sprengte. Bekanntlich gehörte Spohr zu den renommiertesten Geigenlehrern seiner Zeit. Monumentales Zeugnis der sog. „Kasseler Schule“ ist Spohrs *Violinschule*, die 1832 nach fast drei Jahrzehnten pädagogischer Praxis bei Haslinger in Wien veröffentlicht wurde. Spohr baute seine Unterrichtstätigkeit, die er schon seit seiner Gothaer Zeit mit großem Engagement praktizierte, unter den neuen beruflichen Rahmenbedingungen in Kassel stark aus, was sich in einer sprunghaft steigenden Schülerzahl ab 1822 manifestierte.<sup>73</sup>

Das gemeinsame Musizieren mit Schülern war wesentlicher Bestandteil von Spohrs pädagogischem Konzept, das nicht allein darauf ausgerichtet war, spieltechnische und interpretatorische Fähigkeiten zu vermitteln.<sup>74</sup> Als Anhänger des „Philantropinismus“<sup>75</sup> sah Spohr seine zentrale Aufgabe in einer vielseitigen Erziehung zu einer selbständigen und selbstbewussten Künstlerpersönlichkeit, zu der auch eine Reihe allgemeinbildender Maßnahmen gehörte.<sup>76</sup> Auf musikalischem Gebiet trainierte Spohr seine Schüler zu größter Flexibilität in der Spielpraxis und forderte möglichst umfassende theoretische und weitgehende kompositorische Kenntnisse,<sup>77</sup> wobei ihm Moritz Hauptmann als Theorielehrer zur Seite stand. Die Eltern hält er in der „Vorrede“ seiner *Violinschule* an, ihren Kindern Gelegenheit zu geben, in Konzerten gute Musik zu hören und – falls sie selbst Musik machen – die Kinder ihren Fähigkeiten gemäß, „an ihren Musikparthien Anteil nehmen [zu] lassen.“<sup>78</sup>

72 Louis Spohr, *Lebenserinnerungen*, Bd. 2, S. 134.

73 Der frühen biographischen Darstellung *Louis Spohr. Sein Leben und sein Wirken* des Spohr-Schülers Alexander Malibran ist eine chronologisch angelegte Aufstellung von 187 Schülern beigelegt, die zwischen 1805 und 1856 von Spohr unterrichtet worden waren. Der sprunghafte Anstieg ab 1822 gegenüber den Vorjahren, die mit häufigen Ortswechseln verbunden waren, lässt sich aus der Zahl der jährlich von Spohr aufgenommenen Schüler ablesen (vgl. S. 242 ff.).

74 Vgl. zu diesem Themenkomplex Hartmut Becker, *Die „Kasseler Schule“*; Ronald Dürre, *Die Kasseler Schule von Louis Spohr im bildungstheoretischen Kontext des 19. Jahrhunderts*; Rainer Krempien, *Louis Spohrs pädagogisches Wirken*.

75 Durch eine offene und vielfältig ausgerichtete Erziehung in seinem Elternhaus geprägt, setzte sich Spohr intensiv mit diesen reformpädagogischen Ansätzen auseinander, deren praktische Umsetzung er in der Schnepfenthaler Erziehungsanstalt Christian Gotthilf Salzmanns in Gotha kennen gelernt hatte. War dort Musik ein Teilbereich einer ganzheitlichen Menschenbildung, so stand sie bei Spohr natürlich im Mittelpunkt der Ausbildung (vgl. Paul Michel, *Die pädagogischen Ansichten Louis Spohrs und ihre Beziehungen zum Philantropinismus*).

76 Dazu zählten beispielsweise gemeinsames Naturerleben, körperliche Ertüchtigung oder der Besuch von Kunstsammlungen.

77 Das wird bereits lange vor der Kasseler Zeit in einem Brief Spohrs an Moritz Hauptmanns Vater deutlich, in dem er am 15. April 1811 schreibt: „Ich rechne ihm wöchentlich 4 Stunden zu geben, womit er eine eigene tägliche Uebung von 6 bis 7 Stunden verbinden muß. Nach diesem ist ihm nichts wichtiger als die Komposition. Ein Virtuose, der im Stande ist, sich seine Solosachen selbst zu schreiben, hat einen unendlichen Vorteil vor solchen, die es nicht können und lauter bekannte Sachen spielen müssen“ (zitiert nach: Helmut Peters, *Der Komponist, Geiger, Dirigent und Pädagoge Louis Spohr, 1784–1859*, S. 50).

78 Louis Spohr, *Violinschule*, S. 3; Spohr greift diesen Punkt in dem späteren Kapitel „Vom Vortrage überhaupt“ nochmals auf (vgl. S. 196).

Spohr selbst gab seinen Schülern mannigfach Gelegenheit, in verschiedenen Ensembles mit ihm zu musizieren. Dabei achtete er darauf, dass sie bei der Erprobung des Erlernten in Kammermusikensembles oder in der Hofkapelle ständig zwischen den Positionen des Geigers und des Bratschers wechselten.<sup>79</sup> Auch komponierte Spohr eigens Werke für gemeinsame öffentliche Auftritte, wie beispielsweise die *Concertante für zwei Violinen und Orchester* op. 48, die zu seinen erfolgreichsten Werken gehörte und zunächst für gemeinsame Aufführungen mit Friedrich Wilhelm Hildebrand bestimmt war.<sup>80</sup>

Von zentraler Bedeutung für die Schulung des Geigers war bei Spohr das Quartettspiel. Ihm widmete er in seiner *Violinschule* einen ungewöhnlich langen Abschnitt mit dem Titel „Vom Vortrage des Quartetts“, in dem er ausführlich auf dessen pädagogischen Wert hinwies.<sup>81</sup> Entsprechend war Spohr an all seinen Wirkungsstätten stets bemüht gewesen, regelmäßige Quartettveranstaltungen einzurichten.<sup>82</sup> In Kassel geschah dies einerseits am Hof und im größeren Rahmen des öffentlichen Konzertlebens, das Spohr mit dem Renommee einer internationalen Berühmtheit mit nachhaltiger Wirkung aufbaute, andererseits im privaten Kreis bürgerlicher Hausmusik,<sup>83</sup> an der Spohr regelmäßig teilnahm.<sup>84</sup>

79 Vgl. Hartmut Becker, *Die „Kasseler Schule“*, S. 60 f.; Paul Michel, *Die pädagogischen Ansichten Louis Spohrs und ihre Beziehungen zum Philanthropinismus*, S. 36 f.

80 Hildebrands Name taucht auch unter den Widmungsträgern der *Zwei Duos für zwei Violinen* op. 9 auf, die Spohr fünf seiner Schüler zugeeignet hatte (vgl. Folker Göthel, *Thematisch-bibliographisches Verzeichnis der Werke von Louis Spohr*, S. 19 f. u. S. 87 f.).

81 Zu den erzieherischen Aspekten führt Spohr aus: „Da die Art des Vortrages stets aus der Idee und aus dem Geiste der Komposition hervorgehen soll, so muss der Solospieler bey dem Quartettspiel seine, ihm eigenthümliche Vortragsweise des Solos zu verläugnen und dem jedesmaligen Charakter des vorliegenden Quartetts anzupassen wissen. Nur wenn er dies vermag, wird es ihm gelingen können, sowohl den Charakter der einzelnen Sätze des Quartetts, wie auch die Verschiedenheit des Styls in den Werken unserer klassischen Quartettkompositionen klar hervorzuheben. / Der Schüler ersieht hieraus, dass zum vollkommenen Vortrag des Quartetts, wenn auch vielleicht weniger mechanische Fertigkeit wie zum Concertspiel, doch manches andere erforderlich ist, was bey jenem eher entbehrt werden kann, vorzüglich aber ein leicht erregbares Gefühl, ein gebildeter Geschmack und Kenntniss der Komposition. / Wenn dies zusammen erst den vollkommenen Quartettspieler ausmacht, so ist doch auch wieder nichts geeigneter, diese Eigenschaften zu erwerben und weiter auszubilden als ein fleissiges Quartettspiel selbst. Der Schüler versäume daher keine Gelegenheit, wo es ihm vergönnt sein wird, bey guter Quartettmusik mitzuwirken. Doch beginne er bey der zweiten Violine und lerne zuerst die schwere Kunst des Begleitens“ (S. 246 f.).

82 So auch während der letzten festen Anstellung vor seiner Kasseler Zeit als Kapellmeister in Frankfurt, wo er in der Wintersaison 1818/19 eine Serie von wöchentlich abgehaltenen Streichquartettabenden durchführte. Zusammen mit den Kollegen Hoffmann (VI 2), Bayer (Va) und Hasemann (Vc) trat er bei den „öffentlichen Quartetten“ im kleinen Saal des „Roten Hauses“ auf: „Ich trug Quartetten von Haydn, Mozart, Beethoven und eigne vor und übte sie vorher sorgfältigst in zwei Proben ein. Sie machten daher durch die Genauigkeit ihrer Ausführung große Sensation [...]“ (Louis Spohr, *Lebenserinnerungen*, Bd. 2, S. 50).

83 Vgl. Karl-Hermann Wegner/Siglinde Oehring, *Künstler und Bürger in Kassel*, besonders S. 40 u. S. 46 ff.

84 Über seine Initiative kurz nach der Ankunft in Kassel berichtet Spohr in seinen *Lebenserinnerungen*: Er veranstaltete „auch hier einen Quartettzirkel, wo abwechselnd bei einigen musikliebenden Familien wöchentlich drei Quartette exekutiert und die Abende mit einem frugalen Mahle beschlossen wurden“ (Bd. 2, S. 133).

Im eigenen Hause vor dem Kölnischen Tor<sup>85</sup> ließ Spohr zu diesem Zwecke sogar im zweiten Stock einen kleinen Konzertsaal einrichten.<sup>86</sup> An den Zusammenkünften, die nur einem exklusiven Personenkreis zugänglich waren, beteiligten sich u. a. Mitglieder der Hofkapelle<sup>87</sup> und natürlich Schüler Spohrs. Hier wurden Spohrs Kammermusikwerke in der Regel erstmals aufgeführt und in der Runde der Teilnehmer anschließend besprochen.<sup>88</sup>

Als erstes großes Kammermusikwerk, das Spohr in Kassel konzipierte und vollendete, scheint das Doppelquartett geradezu auf diese Aufführungssituation zugeschnitten zu sein, in der es als neuartige und daher durchaus diskussionswürdige Komposition auch seine Feuertaufe erhielt. Die ungewöhnliche Besetzung ermöglichte die Mitwirkung einer größeren Schülerzahl bei gemeinsamen Kammermusikaufführungen, die Spohr so überaus wichtig waren. Es entsteht das Bild eines kollegialen Zusammenwirkens von Spohrs Profiquartett aus Mitgliedern der Hofkapelle mit einem Ensemble aus Schülern im Rahmen eines großbesetzten Werkes, das die individuelle Äußerung der einzelnen Beteiligten im Rahmen einer obligaten Stimmführung noch als grundlegendes Prinzip in sich trägt.

Auch für die späteren Doppelquartette Spohrs sind frühe, teils erstmalige Aufführungen in dem Quartettzirkel dokumentiert. So berichtet Moritz Hauptmann an Franz Hauser am 19. Juni 1833 aus Kassel von einem „extraordinären“ Kränzchen bei Spohr, „bei Gelegenheit seines neuen Doppelquartetts [op. 87], welches recht schön ist.“<sup>89</sup> Das öffentliche Interesse an diesen privaten Veranstaltungen wird in einer Notiz zur Erstaufführung des 4. Doppelquartetts in der *NZfM* deutlich, in der hervorgehoben wird, dass zu der Spohr'schen Quartett-Matinée „nur einigen wenigen begünstigten Personen der Zutritt gestattet“ gewesen sei.<sup>90</sup> Darüber hinaus gibt es noch aus dem Jahr 1845 einen ausdrücklichen Hinweis auf die Beteiligung von Schülern an einer „vorzüglichen Ausführung“ des 3. Doppelquartetts im Rahmen eines Konzertes, das der Kammermusiker Braun am 28. Juni in Kassel veranstaltete: Es wurde „zum grössten Theile von Spohr'schen Schülern ausgeführt.“<sup>91</sup>

Dass die Doppelquartette auch nachhaltig eine große integrative Kraft ausgeübt haben, zeigen zwei Veranstaltungen, die im Rahmen der Feierlichkeiten zu Spohrs 25-jährigem Dienstjubiläum 1847 stattfanden: Spohrs einstiger Schüler Jean Joseph Bott organisierte am 22. Januar eine festliche Aufführung des 3. Doppelquartetts durch das „Quartettkränzchen“, zu dem sich mit den Herren Kömpel, Weidemüller, Neumann und Malibran weitere ehemalige und ge-

85 Heute Spohrstr. 1.

86 Die räumliche Situation wurde von Carl Heinrich Arnold in der bekannten Zeichnung *Streichquartett im Hause Spohr* um 1835 festgehalten (vgl. Herfried Homburg, *Louis Spohr. Bilder und Dokumente seiner Zeit*, S. 117).

87 Vornehmlich die Konzertmeister Wiele und Deichert sowie der noch aus Frankfurter Zeiten bekannte Violoncellist Hasemann.

88 Vgl. Hans M. Schletterer, *Ludwig Spohr*, S. 154 f.

89 Die „außergewöhnliche“ Zusammenkunft scheint hier eigens zur Erprobung des 3. Doppelquartetts einberufen worden zu sein, da Hauptmann an gleicher Stelle schreibt, dass das „gewöhnliche Kränzchen“ im vergangenen Winter nicht zusammengekommen sei (*Briefe von Moritz Hauptmann an Franz Hauser*, Bd. 1, S. 108). Das Werk wurde 1850 ein weiteres Mal in Spohrs Quartettzirkel gegeben (vgl. Hans Glenewinkel, *Spohrs Kammermusik*, S. 95).

90 *NZfM* 27 (1847) Nr. 48, S. 287.

91 *AmZ* 47 (1845) Nr. 30, Sp. 506.

genwärtige Schüler Spohrs zusammenfanden.<sup>92</sup> Bereits zwei Tage zuvor hatten Bott und Malibran gemeinsam mit Musikern der Hofkapelle Spohr bei einem morgendlichen Ständchen mit dessen 2. Doppelquartett überrascht.<sup>93</sup> Die Namen der beteiligten Musiker tauchen auch bei weiteren Aufführungen von Doppelquartetten unter Beteiligung Spohrs in Kassel auf, etwa bei der Quartett-Matinée Spohrs zugunsten seines Schülers Alexander Malibran am 31. Oktober desselben Jahres im Adolph'schen Saal, wo wiederum das 3. Doppelquartett gespielt wurde.<sup>94</sup>

### 8. 3. 2 Zwei individuelle kompositorische Lösungen und G. W. Finks Idealvorstellung für eine neue Gattung aus dem Jahr 1828

Rombergs unvollendet gebliebenes und Spohrs erstes Doppelquartett sind Anfang der 1820er-Jahre offensichtlich unabhängig voneinander entstanden, auch wenn sie auf biographischer Ebene und bezüglich der Anregung zur Komposition vielschichtig miteinander verbunden sind. Im ersten Teil des vorliegenden Kapitels werden die kompositorischen Konzepte gegenübergestellt, die Romberg und Spohr bei der Gestaltung ihrer „Pionierwerke“ für acht obligate Streichinstrumente verfolgten. Die Darstellung konzentriert sich auf die beiden ersten Sätze, da Rombergs Fragment lediglich den Kopfsatz und ein Menuett mit Trio umfasst. Anschließend werden die beiden kompositorischen Lösungen im Kontext mit einem Idealentwurf für eine Gattung Doppelquartett diskutiert, die Gottfried Wilhelm Fink im Jahr 1828 in Reaktion auf Spohrs Opus 65 publizierte.

Romberg stellte die doppelchörige Ensemblestruktur bei Themenbildung und Satzgenese von Anfang an deutlich in den Vordergrund. In zweifacher Hinsicht wird bereits in der langsamen Einleitung, die dem Sonaten-Allegro vorangeht, zwischen den beiden Quartetten eine individualisierende Trennung vollzogen (Nb 98).

Zum einen treten die beiden Chöre im steten Wechsel in Erscheinung, womit sogleich das ensemblespezifische Potenzial räumlicher Klangwirkung hervortritt. Zum anderen präsentieren sich die Quartette als gleichberechtigte Partner mit je eigenem motivischen Profil.<sup>95</sup>

92 Vgl. Louis Spohr, *Selbstbiographie*, Bd. 2, S. 314, u. Hans Glenewinkel, *Spohrs Kammermusik*, S. 95. Alexander Malibrans oben erwähnter Schülerliste kann man entnehmen, wann die Beteiligten ihre Studien bei Spohr aufgenommen hatten: Weidemüller 1835, Bott 1841, Kömpel 1844, Malibran 1845 und Neumann 1846. Aus einem Brief an Adolf Hesse vom Oktober 1848 geht hervor, dass Bott, Kömpel und Knoop zu dieser Zeit Spohrs festem Quartett angehörten, einem Quartett, wie Spohr rühmt, „wie es wenige in Deutschland gibt“ (Louis Spohr, *Lebenserinnerungen*, S. 199).

93 Vgl. Louis Spohr, *Selbstbiographie*, Bd. 2, S. 311.

94 Die beteiligten Musiker waren Spohr, Malibran, Hilf, Bott, Stähle, Weidemüller, Knoop und Schubert (vgl. *NZfM* 27, 1847, Nr. 48, S. 287; *AmZ* 50, 1848, Nr. 2, Sp. 21 f.).

95 Zwar nimmt das zweite Quartett bei seinem dynamisch im *mf* hervorgehobenen Einsatz (T. 4) in der ersten Violine das pendelnde Halbtonmotiv auf, mit dem sich das erste Quartett anfangs schrittweise durch die Register zur Vollstimmigkeit aufbaut, um anschließend in diastematisch kleinen Fortschreitungen in d-Moll zu kadenzieren. Doch ist das Motiv im zweiten Quartett nur der kompakt auftretende Ausgangspunkt für einen akkordisch gestalteten Aufgang eigenen Profils, der in einem doppelt punktierten Abschluss mündet, mit dessen rhythmischen Profil wiederum das nachfolgende Wechselspiel zwischen den Ensembles bestritten wird.



## Nb 98: ANDREAS ROMBERG: Doppelquartett d-Moll

## I. Introduzione. Largo (T. 1–6)

Introduzione. Largo

Dieses Konzept zweier getrennt voneinander auftretender Ensembles eigenständiger Substanz, die sich in kontinuierlicher Ablösung zu einem größeren thematischen Gebilde verbinden, bleibt als Modell bestimmend für die Faktur des ganzen Satzes. In einer besonderen Zuspitzung folgt ihm die Struktur des Hauptsatzes (T. 17 ff.), mit dem das *Allegro* eröffnet wird (Nb 99). Wie zu Beginn der langsamen Einleitung setzt das erste Quartett verhalten im *piano* in den ersten drei Takten zu einem Thema in d-Moll an, kann dieses aber nicht zur Gänze ausführen: Bereits im Auftakt zum vierten Takt der Themenentwicklung in der ersten Violine fährt das zweite Quartett mit einem massiven sechsstimmigen Akkordschlag in d-Moll dazwischen (T. 20). Entsprechend wirkt die Übernahme des weiteren Geschehens durch das zweite Quartett in den folgenden vier Takten nicht wie die Fortführung des vom ersten Quartett angestimmten Themas zu einem geschlossenen thematischen Komplex. Vielmehr wird die kompromisslose Selbstbehauptung eines neu hinzutretenden Ensembles zelebriert: Die Fortsetzung des Hauptsatzes im ersten Quartett wirkt mit ihrer Betonung der Hauptzeiten, die zweimal über aufwärts gerichtete Dreiklangsketten in der ersten Violine erreicht und in Takt 21 nochmals durch ein *forzato* bekräftigt werden, im Gegensatz zu den ersten Takten vor allem statuarisch.

Im Seitensatz wird auf der Basis einer vergleichbaren Ensemblebehandlung ein kontrastierendes Klangbild exponiert (Nb 100): Während im Hauptsatz die ersten Violinen der beiden Quartette als melodisch geprägte Stimmen konzertant hervortreten, sind die beiden nacheinander erklingenden Chöre im Seitensatz jeweils Träger eines kontrapunktisch verwobenen Satzes, an dem alle Stimmen gleichermaßen beteiligt werden. Der Beginn des Seitensatzes im zweiten Chor vermittelt kurzzeitig den Eindruck eines Fugatos, wobei nur die zuerst einsetzende zweite Violine tatsächlich eine Art viertaktiges Soggetto ausbildet.<sup>96</sup> Maßgeblich für den

96 Ein kurzes Fugato gibt es an vergleichbarer Stelle auch im Seitensatz des Finales von Rombergs 1817 entstandenem Streichquartett op. 53/1 (vgl. Friedhelm Krummacher, *Das Streichquartett*, Bd. 1, S. 282).

## Nb 99: ANDREAS ROMBERG: Doppelquartett d-Moll

## I. Allegro (T. 17–34)

**Allegro**

The musical score is written for a double quartet (VI 1, VI 2, Va, Vc) in D minor. The tempo is Allegro. The score is divided into four systems. The first system shows the beginning of the piece with a piano (p) dynamic. The second system shows a forte (f) dynamic. The third system shows a 4-measure rest for the first system, followed by a forte (f) dynamic. The fourth system shows a 6-measure rest for the first system, followed by a forte (f) dynamic.

imitatorischen Satz ist der Themenkopf (gebrochener Dreiklang in Legatovierteln), mit dem in Originalgestalt und Umkehrung (VI 1) eine Einsatzfolge durch alle Stimmen des zweiten Quartetts gestaltet ist. Nach einer kurzen Generalpause wird der Satz mit neuem thematischen Material im ersten Quartett fortgesetzt, wobei diesmal nicht (wie im Hauptsatz) auf eine kontrastierende Wirkung gezielt wird: Zum einen ist der Charakter des Seitensatzes durchgehend im ausdrücklich vorgeschriebenen *dolce* gehalten. Zum anderen wirkt die thematische Linie in Legatohalben



## Nb 100: ANDREAS ROMBERG: Doppelquartett d-Moll

## I. Allegro (T. 55–68)

55

VI 1

VI 2

Va

Vc

VI 1

VI 2

Va

Vc

62

*dolce*

*p*

*dolce*

*p*

*dolce*

*p*

*dolce*

*p*

*tr*

*tr*

wie eine augmentierte Variante des Themenkopfes im vorangegangenen zweiten Quartett. Bei aller substantiellen Verwandtschaft bleibt den Auftritten der beiden Ensembles im Seitensatz jedoch unstrittig jeweils ein eigener Charakter erhalten.

Die thematisch besonders profilierten Satzteile Haupt- und Seitensatz, in denen die beiden Ensembles als individuell gestaltete Partner exponiert werden, lösen einander in der Überleitung und der Schlussgruppe mit Abschnitten ab, die durch eine motivische Angleichung der

Chöre geprägt sind. In der Überleitung in den Seitensatz (T. 33–54) werden einzelne Elemente des Hauptthemas variierend aufgegriffen und im Wechselspiel der Ensembles Grundlage der Modulation in die Dominantebene. Was in dem einen Quartett angespielt wird, wird von dem anderen sogleich reproduziert. Vom Wechselspiel der Chöre sind auch die texturalen Verhältnisse in der Schlussgruppe bestimmt (T. 82–106), in der den ersten Violinen der beiden Quartette Raum für virtuose Spielepisoden gegeben wird,<sup>97</sup> jeweils gestützt durch akkordische Begleitung in den Unterstimmen (Nb 101).

Weder in der Durchführung noch in der Reprise<sup>98</sup> greift Romberg auf den Hauptthemenkomplex zurück, der erst wieder in der Coda anklingt.<sup>99</sup> Eine weitere Verarbeitung der Hauptthemenbestandteile hat Romberg nicht mehr in Betracht gezogen. Stattdessen konzentrierte er sich ganz auf die thematischen Bausteine, die er im Rahmen der kontrapunktisch angelegten Faktur im Seitensatz einführte.<sup>100</sup> Offensichtlich hat Romberg den kontrastierenden Dialog, aus dem sich das zweigeteilte Hauptsatzthema zusammensetzt, ganz auf die Perspektive einer effektvollen Exposition der beiden Quartette am Satzbeginn fokussiert.

97 Vergleichbare konzertante Elemente finden sich in Rombergs späten Quartetten der Gothaer Jahre häufig (vgl. ebda., S. 281 f.). Im Doppelquartett werden sie auf die beiden einander gegenüberstehenden Primarii aufgeteilt, wobei der Charakter zwischen einem Wettstreit (vgl. etwa T. 85–87) und einem harmonischen Miteinander (vgl. T. 88–90) der beiden ersten Violinen changiert.

98 Auf die nachfolgenden Satzabschnitte Durchführung (T. 108–151) und Reprise (T. 152–174) soll an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden, da die hier verwendeten Modelle der Ensemblebehandlung grundsätzlich den korrespondierenden Abschnitten in der Exposition entsprechen: In den einzelnen Abschnitten der Durchführung werden vor allem thematische Elemente des Seitensatzes verarbeitet, wobei auch auf die damit verbundenen kontrapunktischen Satzstrukturen rekurriert wird. Die beiden Chöre werden wiederum weitgehend getrennt voneinander im Wechsel eingesetzt. Die Reprise ist stark gestrafft: Sie setzt – um die Hauptsatzreprise verkürzt – sogleich mit dem Seitensatz ein, obwohl das Hauptthema bereits in der gesamten Durchführung nicht aufgegriffen wurde.

99 Die Coda setzt nach einem klangvollen Abschluss in der Durdominante A und einer ganztaktigen Generalpause in der Grundtonart des Satzes d-Moll ein (T. 175 ff.). Sie nimmt unmittelbar Bezug auf den Satzanfang, indem das erste Quartett in einem ruhigen Einstieg eine homophone Variante der ersten Introductionstakte in doppelten und vierfachen Notenwerten präsentiert (die Stimme der ersten Violine ist diastematisch unverändert aus der *Introduzione* übernommen, vgl. T. 2–4). So wird bei unveränderter Bezeichnung „Allegro“ das Tempo auf die Größenordnung „Largo“ der langsamen Einleitung gedrosselt. Ab dem Einsatz des zweiten Quartetts (T. 180 ff.) wird auf diese Weise dann auch relativ getreu der weitere Verlauf der Einleitungstakte reproduziert, die jetzt ohne Zäsur in das Hauptsatzthema übergehen (T. 193 ff.). Was zu Beginn des Hauptsatzes als dramaturgisch wirkungsvoller Auftritt der beiden Ensembles inszeniert wurde (T. 17 ff.), bleibt hier allerdings Fragment: Anstatt dem ersten Quartett durch einen unvermittelten Einwurf „das Wort abzuschneiden“ und wiederum eine eigenständige Position zu proklamieren, begnügt sich das zweite Quartett in der Coda damit, die thematische Linie des ersten Quartetts fortzusetzen (T. 178 f.). Die beiden Quartette haben sich längst als gleichberechtigte Partner im Satzverlauf profiliert. Was bleibt, ist ein gemeinsames Ausschwingen des Satzes im taktweisen Wechselspiel der Ensembles.

100 Damit gibt Romberg auch im Doppelquartett seine Vorliebe für die verstärkte Einbindung kontrapunktischer Elemente in seine Kompositionen zu erkennen, wie sie auch in seinem symphonischen Werk zu finden sind (vgl. hierzu: Klaus G. Werner, *Zwischen Emanuel Bach und Louis Spohr: Kontrapunkt und lyrischer Ton in den Sinfonien Andreas Rombergs*, v. a. S. 163 ff.).

## Nb 101: ANDREAS ROMBERG: Doppelquartett d-Moll

## I. Allegro (T. 85–90)

The musical score is presented in three systems, each containing four staves for Violin I (VI1), Violin II (VI2), Viola (Va), and Cello (Vc). The key signature is D minor (three flats) and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'I. Allegro'.

- System 1 (Measures 85-90):**
  - VI1: Starts with a rest, then plays a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.
  - VI2: Plays a similar rhythmic pattern to VI1.
  - Va: Plays a series of eighth notes.
  - Vc: Plays a series of eighth notes.
  - Dynamic markings: 'rinfp' appears in measures 87 and 88 for VI1, VI2, and Vc.
- System 2 (Measures 91-96):**
  - VI1: Plays a complex rhythmic pattern.
  - VI2: Plays a series of eighth notes.
  - Va: Plays a series of eighth notes.
  - Vc: Plays a series of eighth notes.
  - Dynamic markings: 'p' appears in measure 91 for VI2. 'rinfp' appears in measures 92, 93, and 94 for VI1, VI2, and Vc.
- System 3 (Measures 97-102):**
  - VI1: Plays a complex rhythmic pattern.
  - VI2: Plays a series of eighth notes.
  - Va: Plays a series of eighth notes.
  - Vc: Plays a series of eighth notes.
  - Dynamic markings: 'rinfp' appears in measures 97, 98, and 99 for VI1, VI2, and Vc.

Ein gänzlich anderes Konzept verfolgte Spohr bei der Gestaltung des Kopfsatzes seines ersten Doppelquartetts, dessen Faktur in den *Lebenserinnerungen* folgende knappe Charakterisierung durch den Komponisten fand:

„[Ich] begann das Thema des ersten Allegro mit beiden Quartetten unisono und forte, um es den Hörern recht einzuprägen, und führte es dann konzertierend durch beide Quartette abwechselnd durch.“<sup>101</sup>

Zutreffend werden damit allerdings nur die ersten Takte des Hauptsatzes beschrieben. Der Satz ist – wie sehr häufig bei Spohr – monothematisch gestaltet. Das zentrale thematische Element wird im Vordersatz des Hauptthemas (T. 1–4) auf sehr klangvolle Weise im achttimmigen Unisono exponiert (Nb 102). Es setzt sich aus einer Folge von vier aufspringenden kleinen Sexten zusammen, mit deren Grundtönen in einem abwärts gerichteten Gang der Raum einer kleinen Quarte durchmessen wird. Nach einer halbtaktigen Generalpause schließt sich strukturell kontrastierend der Nachsatz an, in dem die beiden Quartette sogleich getrennt werden: Das zweite Quartett formuliert den Auftakt zu einer Fortführung des Themenkomplexes im ersten Quartett (T. 5 f.), in dem die typisch Spohr’schen Trillerfigurationen aus dem Themenkopf von der ersten Violine fortgesponnen werden (T. 7 f.). Damit demonstriert Spohr bei der Eröffnung des Satzes sowohl das klangliche Potenzial in der Bündelung der Stimmen als auch die spezifische doppelchörige Struktur des großen Streicherensembles. Anders als bei Romberg, wo die beiden Chöre in Konfrontation zueinander stehen, wird der Themenkomplex bei Spohr von den beiden Quartetten in enger Verzahnung entwickelt.

Doch ist das Partiturbild der eröffnenden Takte nicht exemplarisch für den weiteren Satzverlauf. Während die beiden Ensembles am Satzbeginn noch als Partner gleichen Rechtes behandelt werden, vollzieht sich bereits am Ende des Hauptsatzes (T. 13–16) eine asymmetrische funktionale Orientierung der beiden Quartette, die für den weiteren Satzverlauf wie auch die übrigen Sätze des Doppelquartetts bestimmend bleiben soll: Mit wenigen Ausnahmen wird von hier an dem zweiten Quartett die Funktion eines Begleitensembles mit schlicht homophon angelegten Texturen zugewiesen, über dem sich das erste als konzertierende Stimmgruppe erhebt.<sup>102</sup> Eine konzertierende Durchführung des Themas „durch beide Quartette abwechselnd“ – wie sie von Spohr in den *Lebenserinnerungen* beschrieben wird – gehört nicht zu den charakteristischen Verarbeitungsstrategien.

Die weitgehende funktionale Festlegung der beiden Quartette manifestiert sich auch im Druckbild der Partiturausgaben des Werkes. Das erste Quartett ist jeweils in der üblichen Weise in vier Systemen notiert, das zweite wird dagegen mit seiner zumeist homophonen Faktur auf drei Systeme zusammengezogen, wobei die beiden Violinen aufgrund der gemeinsamen Schlüsselung in einem System notiert sind.<sup>103</sup>

101 Bd. 2, S. 134.

102 Eine vergleichbare Begleittextur akkordisch repetierender Achtel erscheint erstmals bei der Wiederholung des Hauptthemenkomplexes im Vordersatz (T. 9–12), wo sie ausnahmsweise von zweiter Violine, Bratsche und Violoncello des ersten Quartetts übernommen wird. Das ursprüngliche achttimmige Unisono des Themenkopfes ist hier in einen kanonischen Ablauf zwischen dem zweiten Quartett (unisono) und der ersten Violine des ersten Quartetts aufgelöst. Erst bei der Wiederholung des Nachsatzes (T. 13 ff.) wird die für den restlichen Satzverlauf gültige Rollenverteilung mit den zweiten Quartett als Begleitensemble hergestellt. Bei der korrespondierenden Stelle in der Reprise (T. 143 ff.) liegt die Begleitung von Anfang an im zweiten Quartett; die kanonisch geführte Wiederholung des Themenkopfes spielt sich hier als Instrumentierungsvariante zwischen dem Ober- und Unterstimmenpaar des ersten Quartetts ab.

103 Dieses Druckbild findet sich in der Erstausgabe bei Payne aus dem Jahr 1888 (von Eulenburg 1892 in dieser Form übernommen) ebenso wie in der 1951 bei Bärenreiter herausgegebenen Neuausgabe.

## Nb 102: LOUIS SPOHR: 1. Doppelquartett d-Moll op. 65

## I. Allegro (T. 1–16)

**Allegro**

VI I

VI 2

Va

Vc

VI I u. 2

Va

Vc

9

13

*f*

*p*

*fz*

*pizz*

*arco*

*p*

*f*

*p*

*fz*

*pizz*

*arco*

*p*

*f*

*p*

*fz*

*p*

*fz*

*cresc.*

*f*

*cresc.*

*f*

*cresc.*

*pizz*

*arco*

*f*

*cresc.*

Eine Gegenüberstellung zweier eigenständiger Gruppen individuellen Charakters, wie sie in Rombergs Doppelquartett von vornherein präsentiert werden, lag nicht in Spohrs Absicht. Auf exemplarische Weise ist das Modell eines „tonangebenden“ konzertierenden Quartetts, dem je nach Situation das zweite angepasst wird, im Seitensatz, in der Schlussgruppe und in den Spiel-episoden von Exposition und Reprise realisiert.

Prägendes thematisches Element des Seitensatzes (T. 36 ff.) ist der Kopf des Hauptthemas (Vordersatz mit Sextsprungfolge), mit dem sich – versetzt in die parallele Durtonart (D-Dur) – eine neue Ausdruckssphäre ruhigen Charakters öffnet (Nb 103). Im Kontrast zum energischen Unisono des Satzbeginns wird das Thema zunächst nur von der ersten Violine des führenden Quartetts im *dolce* gespielt, unterlegt von einem Orgelpunkt auf f und repetierenden Achteln im zweiten Quartett (T. 36–44). Bei der Themenwiederholung (T. 45–52) nimmt Spohr im Seitensatz nicht nur melodisch, sondern auch strukturell unmittelbar Bezug auf den korrespondierenden Abschnitt im Hauptsatz, wo der Themenkopf mit halbtaktigem Abstand kanonisch zwischen zweitem Quartett und erster Violine geführt wird (vgl. T. 9–12). Als kontrapunktische Variante verdoppelt Spohr im Seitensatz die kanonische Einsatzfolge des Themenkopfes von einem halben auf einen ganzen Takt zwischen Violoncello und den beiden Violinen und schafft zusammen mit der lose hinzutretenden Viola eine thematische Verdichtung, an der alle Instrumente des ersten Quartetts gleichermaßen beteiligt werden.

Während Spohr in seinen Streichquartetten der Oberstimme meist einen sehr weiten Raum mit ausgedehnten figurativen Passagen zugesteht,<sup>104</sup> stellt er hier – mit Ausnahme einer konzertanten Sequenz der ersten Violine in der Durchführung (T. 111 ff.) – kein Instrument (des ersten Quartetts) besonders heraus. Der Primat der ersten Violine im Streichquartett wird durch den Primat des ersten Quartetts im Doppelquartett abgelöst. Dabei verzichtet Spohr durchaus nicht auf die virtuoson Elemente, die zu den hervorstechendsten Merkmalen seiner Kammermusik gehören.

Betont virtuos gestaltete Auftritte sind im Wesentlichen auf die Spielepisode im Anschluss an den Seitensatz konzentriert, wobei Spohr alle vier Streicher des ersten Ensembles in gleichartiger Weise beteiligt, ohne in den technischen Ansprüchen zwischen Violine, Bratsche und Violoncello zu differenzieren.<sup>105</sup> Spohr zielte in den beiden ausgedehnten Spielepisoden (in Exposition und Reprise) deutlich auf die klangliche Wirkung einer Konzertkadenz, in der ein wechselnd arrangiertes Soloquartett von einem Miniaturorchester begleitet wird. Ausgehend von der beschleunigend wirkenden Motorik einer Triolensequenz, mit der die Spielepisode

104 Vgl. Friedhelm Krummachers analytische Betrachtungen zu den Streichquartetten Spohrs, besonders zu den zeitnah entstandenen Werken ab Opus 45 (*Das Streichquartett*, Bd. 1, S. 320 f.).

105 Spohr nutzte offensichtlich die besonderen Möglichkeiten der ungewöhnlichen Ensembledisposition, um die Mitglieder seines festen Streichquartetts in Kassel mit attraktiven Parts zu bedenken. So stand ihm etwa mit dem Solovioloncellisten Hasemann ein hervorragender Partner für gemeinsame konzertante Auftritte zur Verfügung (vgl. hierzu auch Eugen Schmitz, Vorwort zur Neuauflage des Doppelquartetts im Bärenreiter Verlag, S. [4]).

## Nb 103: LOUIS SPÖHR: 1. Doppelquartett d-Moll op. 65

## I. Allegro (T. 36–52)

36

VI 1 *p* *dolce* *tr*

VI 2 *p*

Va *p* *tr*

Vc *p*

VI 1 u. 2 *p* *pizz.*

Va *p*

Vc *p*

44

*cresc.* *tr* *cresc.* *cresc.* *cresc.* *cresc.*

49

*mf* *dim.* *tr* *dim.* *tr* *dim.* *arco* *tr*



eröffnet wird (Exposition: T. 51–60; Reprise: T. 186–194)<sup>106</sup>, erfährt der konzertante Charakter in der nachfolgenden Sechzehntelpassage (T. 62 ff. bzw. T. 196 ff.) eine dramatische Steigerung in Oktavgängen, Skalen und brillanten Spielfiguren (Nb 104). Der virtuose Part wird von wechselnd kombinierten Stimmpaaren des ersten Quartetts übernommen und dadurch klanglich sehr variantenreich gestaltet. Während das Soloquartett die abschließende Kadenz ansteuert (T. 66 ff. bzw. T. 200 ff.), pausiert das zweite Quartett. Der Wiedereintritt des vollständigen Ensembles nach der typischen Schlussformulierung mit Trillern in den Soloinstrumenten (T. 74 bzw. T. 212) wirkt daher wie der abschließende Einsatz eines Orchestertutti.

In der Reprise werden die virtuoson Sequenzen der Spielepisode aus der Exposition reproduziert, dabei in den Stimmen des ersten Quartetts allerdings zum Teil umverteilt, womit in neuen instrumental Allianzen auch neue Klangbilder entstehen: Die Neuverteilung der Rollen erinnert zwar an das Verfahren, das Galeazzi in der Reprise seiner „Kadenz-Perioden“ anwendet, entspricht ihm aber nicht: Während Galeazzi anstrebt, allen Instrumenten des achtstimmigen Ensembles in den „Kadenz-Perioden“ einen individuellen Soloauftritt zu ermöglichen, konzentriert sich Spohr auf die vier Instrumente des ersten Quartetts, die die Spielepisode als Bestandteil wechselnder Texturen gemeinsam bis zur abschließenden Kadenz gestalten.

Die beiden Konzepte der Ensemblebehandlung werden auch in den Mittelsätzen Rombergs und Spohrs deutlich sichtbar, denen zwei unterschiedliche Formideen zu Grunde liegen: Romberg hielt an dem traditionellen Menuett in knapper A–B–A Form im 3/4-Takt fest, in dem bei moderatem *Poco Allegretto* noch die rhythmische Komponente stark betont wird. Spohr griff dagegen die moderne Form des *Scherzo* Beethovenscher Prägung als schnellen Mittelsatz im *Vivace* (6/8-Takt) auf.<sup>107</sup> Rombergs metrisch streng periodisch gegliedertem Menuett steht also bei Spohr ein Satz gegenüber, der auf eine freiere Entfaltung der Motorik angelegt ist.

Die strenge Periodisierung des Satzes wird in Rombergs *Menuett* sofort an der Disposition der beiden Ensembles evident, die als gliederndes Moment in den beiden strukturell kaum differierenden Satzteilen eingesetzt wird: Bis auf wenige kurze Abschnitte treten die beiden Quartette nicht gemeinsam auf, sondern lösen sich – wie schon im Kopfsatz – im Wechsel ab. Die Rollenverteilung zwischen den beiden Ensembles ist dabei wiederum ausgeglichen: Beide Quartette sind im gleichen Maße an der Exposition und Verarbeitung der thematischen Gebilde beteiligt. Individuelle Prägung erhalten sie in den insgesamt sehr homophon-statuarisch gestalteten Rahmenteil, in denen das zweite Quartett zu Beginn mit einer bogenförmigen Legatolinie in der Oberstimme die kantig gestalteten Unisono-Einwürfe des ersten Quartetts beantwortet (Nb 105). Im weiteren Satzverlauf geht das kontrastierende Gegenüber in ein geräumigeres Wechselspiel der beiden Quartette über. Thematisch angeglichen sind die beiden

106 In der Exposition geben sich zunächst erste Violine und Violoncello die triolischen Figuren abwechselnd in die Hand, um schließlich gemeinsam in Terzkopplung zu gehen. Gleichzeitig spielt die Viola mit einem sequenzierten Sextsprungmotiv auf den Vordersatz des Hauptsatzes an. In der Reprise instrumentiert Spohr die Passage um, wobei der Violoncellopart nun in der ersten Violine, der Geigenpart in der Bratsche und der Bratschenpart in der zweiten Violine liegen.

107 Mit leicht getupften Stakkato-Vierteln, die schon den Satzbeginn prägen, und huschenden Triolen- und Sechzehntelgängen verweist er auf einen Scherzotyp, den Mendelssohn in seinem Oktett wenig später zu einer ganz eigenen Kategorie entwickelte.

I. Allegro (T. 62–74)

[illegible]

Chöre dagegen im *Trio*, wo die ersten Violinen der beiden Quartette solistisch exponiert sind. In steter Ablösung spielen sie sich ein *marcato*-Motiv wechselseitig zu, jeweils begleitet von den übrigen drei Stimmen ihrer Stimmgruppe. Erst zwei Takte vor dem Ende der beiden Trioteile treten die Chöre zu einem real achttimmigen Ensemble zusammen.

Nb 105: ANDREAS ROMBERG: Doppelquartett d-Moll

II. Menuetto. Poco Allegretto (T. 1–8)

**Poco Allegretto**

The musical score is written for a double quartet (Doppelquartett) in D minor, 3/4 time. The first system (measures 1-8) features a *Poco Allegretto* tempo. The staves are labeled VI 1, VI 2, Va, and Vc. Dynamics include *f* (forte) and *pp* (pianissimo). The second system (measures 9-16) continues the piece, with dynamics including *p* (piano).

Gegenüber dem ausgeglichenen Wechsel zweier stets thementragender Quartette bei Romberg ist die Ensemblebehandlung in Spohrs *Scherzo* wiederum sehr asymmetrisch: Vor allem im *Trio* findet Spohrs funktionale Aufteilung des Doppelquartetts in ein themenführendes und ein Begleitensemble eine extreme Ausprägung. Das zweite Quartett verleiht dem Mittelteil mit wiegend rhythmisierten Akkordrepetitionen, die den Charakter einer einfach geschlagenen Gitarrenbegleitung haben, durchgehend einen serenadenhaften Charakter. Darüber spinnt sich eine achttaktige *dolce*-Melodie aus,<sup>108</sup> die nacheinander von allen vier Mitgliedern des ersten Quartetts präsentiert wird (T. 70–106).<sup>109</sup> Erst in der zweiten Hälfte des Trios verdichtet sich der Satz im ersten Quartett zunehmend (T. 106–125), wobei die vier Stimmen in unterschiedlichen Allian-

108 Die Melodie entzieht sich einer strengen Periodisierung und wirkt daher rhythmisch frei entwickelt.

109 Somit reihen sich vier Interpretationen einer sanglichen Linie aneinander, wobei die Kantilenen in Violoncello und Viola relativ hoch liegen.

zen teils im Wechselspiel, teils in kanonischen Abläufen zusammengeführt werden (Nb 106).<sup>110</sup> Die individuelle Präsentation einer sanglichen Melodie durch die vier Streicher des ersten Quartetts, die sich anschließend in kontrapunktischen Verflechtungen austauschen, steht ganz im Vordergrund. Das harmonische und rhythmische Gerüst wird vollständig in das zweite Quartett verlegt.

Nb 106: LOUIS SPOHR: 1. Doppelquartett d-Moll op. 65

II. Trio (T. 113–121)

110 In einer ersten Phase werden zweite Violine und Violoncello sowie erste Violine und Viola je miteinander in Terzen gekoppelt, um mit der aufaktigen Geste des Themenkopfes, die als Motivbaustein abgespalten wird, in einen Dialog zu treten (T. 106–112). Danach wechseln die Allianzen in ein Ober- und ein Unterstimmenpaar (T. 113–117), die je in Oktavkopplung zu einem kanonischen Ablauf der Melodie im eintaktigen Abstand ansetzen. Dieser kontrapunktische Einschub wird schon nach vier Takten abgebrochen und schließlich in ein imitatorisches Geflecht auf Grundlage des Themenkopfes überführt (T. 118–121).

Nicht ganz so streng ist die Rollenverteilung in den Rahmenteilten des Satzes geregelt, die eine variabelere Textur aufweisen. Auffallend ist, dass das zweite Quartett im Vergleich zum ersten häufiger pausiert und damit in weit geringerem Maße an der Gestaltung des Satzverlaufes teilnimmt. Wo das zweite Quartett in Erscheinung tritt, wird entweder die doppelchörige Anlage aufgelöst,<sup>111</sup> oder die Faktur nähert sich in Ansätzen dem Partiturbild bei Romberg, wobei dem Violoncello des zweiten Quartetts eine prominente Rolle zugeordnet wird. Motivisch werden die Rahmenteilte überwiegend durch den Kopf des Scherzothemas, einer pendelnden Stakkatobewegung mit triolischem Auftakt, geprägt (T. 1). Bereits während der Themenexposition wird dieses Motiv abgespalten und vom Violoncello des zweiten Quartetts als Kontrapunkt sequenziert, während das erste Quartett noch den Nachsatz präsentiert (T. 4–7). In dieser Rolle erscheint das Bassinstrument des zweiten Chores wiederum in den mittleren (durchführend angelegten) Abschnitten der Rahmenteilte (T. 21–26 bzw. T. 146–150), in denen das Kopfmotiv Grundlage für ein Wechselspiel zwischen der ersten Violine des ersten und dem Violoncello des zweiten Quartetts wird. Auch wenn das zweite Quartett noch an weiteren Stellen auf ähnliche Weise vorübergehend in die thematischen Verarbeitungsprozesse eingebunden wird,<sup>112</sup> bleibt im Scherzo in der Summe die asymmetrische Rollenverteilung das grundlegende Prinzip der Ensemblebehandlung.<sup>113</sup> Wie zur Bestätigung stimmt Spohr in der kurzen Coda (T. 173–189) nochmals das serenadenhafte Trio mit der „Gitarrenbegleitung“ im zweiten Quartett an.

Diese funktionale Festlegung der Chöre bleibt auch in den beiden nachfolgenden Sätzen von Spohrs erstem Doppelquartett bestimmend. Im symmetrisch dreiteilig strukturierten *Larghetto* (A-B-A') spielt das zweite Quartett nur bei der Exposition und bei der Reprise des sanglichen Themas, mit dem der gesamte Satzverlauf bestritten wird,<sup>114</sup> eine substantielle Rolle: Am Satzbeginn löst es das erste Quartett nach vier Takten ab und wiederholt das bereits exponierte thematische Gebilde leicht verändert und im Begleitsatz verdichtet als Nachsatz einer harmonisch geschlossenen achttaktigen Einheit.<sup>115</sup> In der Reprise (T. 36 ff.) tauschen die beiden Quartette

111 Vgl. die klanglich verdichteten Abschnitte vor den Doppelstrichen im ersten Scherzoteil (T. 10 ff. und T. 60 ff., analog T. 135 ff. und T. 163 ff. im modifizierten *da capo*), in dem die beiden Quartette in einem geschlossenen achttimmigen Verband gekoppelt sind.

112 Kurze Wechselspielsequenzen finden darüber hinaus zwischen den Bratschen (T. 29–31) und den ersten Geigen (T. 47–50) der beiden Chöre statt, die allerdings weder in ihrer motivischen Substanz noch in ihrer klanglichen Wirkung ähnlich gewichtig ausfallen.

113 Daran ändert auch die Tatsache nichts, dass die beiden Quartette im intern dreiteilig (a-b-a') gegliederten ersten Scherzo-Teil bei der Reprise des Scherzothemas (a', T. 51 ff.) ihre Rollen tauschen, da dabei die asymmetrische Ensembleanlage als Gestaltungsprinzip reproduziert wird. Lediglich die räumliche Disposition wechselt.

114 Das Thema wird im Satzverlauf in unterschiedlichen Stimmkombinationen, leichten Varianten und Verkürzungen ständig wiederholt, wobei der Themenkopf durchgehend erhalten bleibt und damit allgegenwärtig ist. Die dreiteilige Gliederung des Satzes ergibt sich aus der variierten, aber strukturell klar identifizierbaren Wiederaufnahme der ersten 15 Takte in der Grundtonart B-Dur im letzten Satzdrittel (T. 36 ff.), womit ein Mittelteil abgegrenzt werden kann (T. 16–35).

115 So erscheint hier etwa der Themenkopf zusätzlich als Umkehrung in der zweiten Violine; zudem sind die homophon geführten Begleitstimmen von Anfang an rhythmisch dichter an das Thema gekoppelt als im vom ersten Quartett exponierten Vordersatz.

ihre Parts<sup>116</sup> und werden mit dem Ziel einer klanglichen Steigerung im Nachsatz zu einem geschlossenen achtstimmigen Ensemble verbunden. In den übrigen Takten der Rahmenteile und im mittleren Abschnitt des Satzes fungiert das zweite Quartett fast ausschließlich als Begleitensemble, während sich das erste im Wesentlichen auf thematische Arbeit beschränkt.

Die Exposition des Hauptthemenkomplexes bildet auch im Finalsatz *Allegro molto* einen von insgesamt drei eng umrissenen Bereichen, in denen das zweite Quartett vorübergehend seiner Funktion als Begleitensemble enthoben wird. Die beiden anderen sind die Durchführung und die Coda.

In durchaus vergleichbarer Weise wie im Kopfsatz von Rombergs Doppelquartett setzt Spohr die beiden Ensembles bei der Hauptthemen-Exposition als kontrastierende Elemente ein, die alternierend auftreten (Nb 107). Das Violoncello des ersten Quartetts stimmt – allein durch die

Nb 107: LOUIS SPOHR: 1. Doppelquartett d-Moll op. 65

IV. Finale. Allegretto molto (T. 1–14)

*Allegro molto*

The musical score is for the first quartet of Louis Spohr's 1. Doppelquartett d-Moll op. 65, IV. Finale. Allegretto molto (T. 1–14). The score is in D minor and 2/4 time. It features two staves for Violins (VI 1, VI 2), two for Violas (Va), and two for Cellos (Vc). The first system shows the beginning of the piece with a piano (p) dynamic. The second system shows the continuation of the piece with a piano (p) dynamic. The third system shows the continuation of the piece with a piano (p) dynamic. The fourth system shows the continuation of the piece with a piano (p) dynamic. The fifth system shows the continuation of the piece with a piano (p) dynamic. The sixth system shows the continuation of the piece with a piano (p) dynamic. The seventh system shows the continuation of the piece with a piano (p) dynamic. The eighth system shows the continuation of the piece with a piano (p) dynamic. The ninth system shows the continuation of the piece with a piano (p) dynamic. The tenth system shows the continuation of the piece with a piano (p) dynamic. The eleventh system shows the continuation of the piece with a piano (p) dynamic. The twelfth system shows the continuation of the piece with a piano (p) dynamic. The thirteenth system shows the continuation of the piece with a piano (p) dynamic. The fourteenth system shows the continuation of the piece with a piano (p) dynamic.

116 Das zweite Quartett eröffnet die Reprise mit dem Vordersatz.

Bratsche begleitet – zuerst das Thema mit „Kehraus“-Charakter an. Diesem mehrgliedrigen, insgesamt sehr schwunghaften thematischen Gebilde, das dem Satzbeginn im *piano* einen vorwiegend motorischen Gestus verleiht,<sup>117</sup> setzt der zweite Chor nach acht Takten unvermittelt einen statisch-flächig wirkenden Akkordblock im *forte* entgegen. Im Finale platziert Spohr somit innerhalb des Doppelquartetts eine weitere Variante der Satzeröffnung, in der erstmals – wenn auch nur vorübergehend – die beiden Chöre als individuelle Partner präsentiert werden.<sup>118</sup>

Die motivisch und dynamisch kontrastierend angelegte Gegenüberstellung der beiden Chöre wird von Spohr nochmals in der Durchführung aufgegriffen. Sie bildet die Grundlage für den einzigen umfangreicheren Abschnitt des Doppelquartetts (46 Takte), in dem beide Quartette als gleichwertige Partner einander gegenüberreten und die zweichörige Ensembledisposition ihrem eigentlichen Sinne nach nutzbar gemacht wird: Der Satzteil wird im Rekurs auf den Satzbeginn zunächst mit einer vollständigen Präsentation des zweiteiligen Hauptthemenkomplexes durch die beiden Quartette eröffnet (T. 127–139 analog T. 1–14). Tatsächlich durchführenden Charakter haben erst die nachfolgenden Abschnitte, in denen die einzelnen motivisch unterscheidbaren Segmente des Themenkomplexes als Grundlage für ein groß dimensioniertes Wechselspiel zwischen den Ensembles abgespaltet werden. Zunächst werden dabei der „motorische“ Themenkopf (*piano*, vgl. T. 1 f. im 1. Quartett) und der statische Akkordblock (*forte*, vgl. T. 9–14 im 2. Quartett) als kontrastierende Themenelemente von den einander ablösenden Chören gegenübergestellt (T. 139–154). In der zweiten Hälfte der Durchführung (T. 155 ff.) geht der Prozess in ein beschleunigtes Wechselspiel zweitaktiger Frequenz über, in dem das Schlussglied des „Kehraus“-Themas (vgl. T. 7 f.) in leichten diastematischen Varianten allein die motivische Substanz bildet. Die Technik der Durchführung besteht nicht in thematisch-motivischer Arbeit im eigentlichen Sinne. Vielmehr werden die strukturellen Qualitäten des zweichörig angelegten Hauptthemenkomplexes reflektiert und unter veränderten Rahmenbedingungen neu arrangiert. Der rigorose Schematismus, mit dem Spohr die Folge alternierend erklingender Chöre gestaltet, verleiht der Durchführung allerdings einen etwas starr-monotonen Charakter, der noch nicht auf einen versierten Umgang mit der neuen Ensemblestruktur schließen lässt.

Da das Hauptthema in der Durchführung eine sehr umfangreiche Verarbeitung erfährt, wird es in der Reprise, die sogleich mit dem Seitensatz beginnt (T. 188 ff.), nicht noch einmal aufgegriffen. Der Hauptsatz erfährt erst zu Beginn der Coda eine Art Reprise (T. 239 ff.), in der die Gegenüberstellung der beiden Chöre nach dem Muster der Durchführung als Wechselspiel von einzelnen Themenelementen gestaltet ist.

117 Der virtuos in hoher Lage des Violoncellos einsetzende Themenkopf (T. 1 f.) mutet wie eine Reminiszenz an den Kopf des Finalthemas in Mozarts Streichquartett F-Dur KV 590 an, in dem anfangs in sehr ähnlicher Weise wirbelnde Viererketten sequenziert werden. Bei Spohr geht das Thema in einen sanglichen zweiten Abschnitt über, der weitere Anklänge an ein spätes Quartett von Mozart in sich trägt: Die Anfangsformulierung mit dem punktierten Quartaufgang (T. 3–4) hat eine Entsprechung in der Violin- bzw. Violoncello-Kantilene im Mittelteil des *Andante* von KV 575 (T. 34 bzw. T. 37).

118 Nach der Wiederholung des Hauptthemas durch die Violine im ersten Chor (T. 14–23) – nun mit vollstimmigem Begleitsatz des ersten Quartetts – verzichtet Spohr allerdings auf einen weiteren monolithischen Einwurf kontrastierenden Charakters im zweiten Chor. An seine Stelle tritt ein kurzes Wechselspiel der Ensembles (T. 21–28) auf motivischer Grundlage des Schlussgliedes des „Kehraus“-Themas (vgl. T. 7 f.).



In allen übrigen Teilen des Finales bildet das zweite Quartett – wie schon in den vorangegangenen Sätzen – das räumlich abgetrennte Begleitensemble, wobei die schlichte Faktur fast durchgehend auf akkordische Tonrepetitionen reduziert ist. Die vier Stimmen des konzertierenden Ensembles sind damit für einen ausgewogenen Quartettsatz freigestellt, in dem keine Stimme privilegiert behandelt wird.

\*

Im Gegensatz zu den zweichörigen Streicherkompositionen von Galeazzi, Albrechtsberger und Romberg erfuhr Spohrs erstes Doppelquartett unter den Zeitgenossen eine eingehende Würdigung. Einen besonderen Stellenwert nimmt die Rezension Gottfried Wilhelm Finks ein, die anlässlich der Drucklegung des Werkes am 5. November 1828 in der *AmZ* erschien.<sup>119</sup> Über eine reine Besprechung der einzelnen Sätze hinaus entwickelte Fink im Rahmen allgemeiner Gedanken zu einer „charakteristischen Doppelmusik“ eine Theorie des Doppelquartetts, die offensichtlich auch als Anleitung zur Komposition dienen sollte.<sup>120</sup> Fink legte seine „individuelle Ansicht vom Doppelquartette der Prüfung Aller, die diese Musikgattung pflegen“ vor. Als Folie scheinen dabei stets die kompositorischen Lösungen in Spohrs Doppelquartett durch:

„Das Doppelquartett sollte nach unserm Dafürhalten nicht bloss in Nachahmungen und Veränderungen eines und desselben melodischen Hauptgedankens bestehen, dessen auch noch so reizende Durchführung zwar das freundliche Bild einer geselligen, feinen Unterhaltung bietet, in welcher die Theilnehmenden so einig sind oder scheinen, dass jede Rede der Versammelten zum Hauptthema nur eine geringe Geschmacksverschiedenheit hinzu fügt, wodurch wohl ein recht angenehmes oder auch großartiges Octett, aber doch kein eigentliches Doppelquartett entstehen dürfte.“<sup>121</sup>

Diesen Anforderungen an die thematische Substanz genügen die monothematisch angelegten Ecksätze und das *Larghetto* in Spohrs Doppelquartett nicht, wobei Fink noch einen Schritt weiter geht. Eine angemessene Gestaltung der großen zweichörigen Streicherbesetzung sieht er erst dann verwirklicht, wenn sich alle Mitglieder des Ensembles simultan mit eigenständigem, teils divergierendem Material auseinandersetzen. Fink konvertiert den klassischen Gesprächstopos von vier Individuen im Streichquartett in ein Gegenüber von Gruppen, die in sich weiterhin ausdifferenziert bleiben:

„Vielmehr sollte es dem griechischen Doppelchore gleichen, der zwey verschiedene Parteyen bildet, deren jede ihre eigene Ansicht durchzusetzen sucht, bis sie sich, nach völliger Aus-

119 *AmZ* 30 (1828) Nr. 45, Sp. 745–749.

120 Da keineswegs mit der Ausbildung eines umfangreicheren Repertoires für Doppelquartett zu rechnen war, lag Fink offensichtlich an einer grundsätzlichen theoretischen Auseinandersetzung mit der außerordentlichen Besetzungsgröße, um die Grundlagen für zukünftige Werke zu schaffen. Fink, der das Doppelquartett auf eine Ebene mit den besten Kompositionen setzte, die Spohr „je lieferte“, wusste immerhin von dem bereits vollendeten Nachfolgewerk Opus 77: „Auf das zweyte, noch nicht bekannte Doppelquartett Spohr's sind wir sehr begierig.“

121 Ebda., Sp. 747 f.

einanderlegung ihrer Gegenbehauptungen, vom erkannten Rechte der einen Partey besiegt, willig vereinigen oder dem höhern Gange eines gewaltig eingreifenden Schicksales (oder einer dritten höhern Idee) beyde zugleich sich in Ehrfurcht unterwerfen u.s.w. Die höhere Anforderung würde demnach in der allerdings schwierigen Aufgabe bestehen, zwey voneinander verschiedene, obschon sich gegenseitig bedingende Quartetten, von denen jedes, ja jede Stimme in beyden, seine eigene, frey hervortretende, von dem Gegenquartette klar unterschiedene Melodie fortzuführen und siegreich über das andere durchzusetzen sich bestreben müsste. Die Grundidee des Ganzen, wie es in der Rede zweyer Parteyen der gewählte, beyden Theilen wichtige Gegenstand ist, würde allein in dem gleichen Gange der grundharmonischen (und im Grossen rhythmischen) Gewalt liegen, die allen Stimmen zur Ordnung des Ganzen, zur Hervorbringung einer im Einzelnen freyen und doch genau zusammengehörenden, sich gegenseitig ergänzenden Tonwelt gebieten müsste, wie unter den sich bestreitenden Kräften im Menschen das Gesetz der Vernunft und die Macht des Alles beherrschenden Schicksales, dem auch die Stärke sich endlich beugt.“<sup>122</sup>

Es ist unschwer zu erkennen, dass Fink hier ein kaum zu verwirklichendes Ideal entwirft, das die Gattungsästhetik des Streichquartetts mit ihren Ansprüchen an die Faktur in eine höhere Ordnung mit entsprechend potenzierten Anforderungen aufnimmt. Fink erkennt zwar auch die Schwierigkeiten, zweimal vier individuell zu führende Stimmen satztechnisch zu bewältigen, äußert sich aber mit Hinweis auf die großen Vorbilder im Bereich der geistlichen Vokalmusik zuversichtlich, dass entsprechende Kompositionen in der Kammermusik für Streicher realisierbar sind, in denen zugleich das klassische kammermusikalische Satzideal und ein Gestaltungswille eingefordert wird, der die große Besetzung in der spezifischen doppelchörigen Konstellation rechtfertigt.<sup>123</sup>

In den vier bis zu diesem Zeitpunkt entstandenen Kompositionen für Doppelquartett sind vier ganz individuelle kompositorische Lösungen gefunden worden, in denen allerdings jeweils nur Teilaspekte von Finks idealem Entwurf aufscheinen.

Zwei Ensembles, die zu gleichen Teilen den Satzverlauf bestreiten, sind schon in den frühen Kompositionen Galeazzis und Albrechtsbergers ausgeformt, wobei Albrechtsbergers Sonaten mit den weitgehend alternierend und damit getrennt voneinander eingesetzten Quartetten von

122 Ebda., Sp. 748.

123 Hierzu führt Fink aus: „Da nun jedes Quartett für sich allein schon ein wohlgeschlossenes, aber den Hauptgegenstand nur von einer Seite, nicht zugleich von der andern, auffassendes, klangvoll und melodisch schön darstellendes seyn – durch das Hinzutreten des zweyten, eben so einseitig in sich, aber schön abgeschlossen erst die ganze Gefühlswelt dieses Gegenstandes genügend erschöpft erscheinen müsste: so würde Auffassen und Verarbeiten einer solchen charakteristischen Doppelmusik allerdings nur einem eben so klaren Verstande als einer höchst reichen Phantasie möglich seyn. Desto ehrender wäre das Gelingen eines solchen Vorwurfes. Mindestens wird die Schwierigkeit der Aufgabe nicht als gültiger Einwand gegen unsern Vorschlag angesehen werden können. Was nicht rein unmöglich ist, kann irgend einmal zur Wirklichkeit gebracht werden, was in unserm Falle um so eher zu hoffen ist, da unter unseren Meistergesangcompositionen sich wirklich schon ähnliche Durchführungen vorfinden; man erinnere sich nur an Doppelfugen und Doppelchöre z. B. von Händel, S. Bach u. dgl.“ (ebda., Sp. 748 f.).

einem in der Summe achdstimmigen Satz am weitesten entfernt sind.<sup>124</sup> Galeazzi konfrontiert die Quartette dagegen in einem real achdstimmigen Satz ständig miteinander, wobei keines dem anderen über- bzw. untergeordnet wird, im Gegenteil: Beide Ensembles sind bei einer durchaus differenzierten thematischen Gestaltung der Satzverläufe grundsätzlich identisch angelegt.

Der Aspekt der individualisierenden Parteibildung, den Fink in seiner Ästhetik des Doppelquartetts deutlich in den Vordergrund stellt, erscheint in dem (seinerzeit im Notentext noch nicht bekannten) Fragment Rombergs in seiner deutlichsten Ausprägung. Wie bei Galeazzi sind die beiden Quartette als zwei gleichberechtigt agierende Ensembles konzipiert, denen Romberg allerdings über weite Strecken „eigene Ansichten“<sup>125</sup>, also individuelle thematische Profile für eine musikalische Auseinandersetzung zuordnet. Diese werden – wie sehr eindrucksvoll zu Beginn des Allegros im Kopfsatz – zumeist von einem Ensemblemitglied getragen, begleitet von den verbleibenden Stimmen des jeweiligen Chores. In kontrapunktisch angelegten Passagen (vgl. etwa den Seitensatz des Kopfsatzes, T. 55–68) werden innerhalb der beiden Chöre darüber hinaus vorübergehend auch mehrere themen tragende Stimmen miteinander kombiniert; doch wird auch bei Romberg Finks Vorstellung, dass innerhalb der Ensembles jede Stimme ihre „eigene, frey hervortretende, von dem Gegenquartette klar unterschiedene Melodie“ fortführen und durchsetzen solle, nicht realisiert.

Am weitesten hinter Finks Ästhetik bleibt unter den betrachteten Doppelquartetten das Werk zurück, das die theoretischen Überlegungen erst angestoßen hatte: Spohrs erstes Doppelquartett. Grundlegend für Spohrs Konzeption ist eine überwiegend monothematische Substanz und eine funktional stark asymmetrisch angelegte Ausrichtung der beiden Chöre (konzertierendes Quartett/Begleitquartett). Eine Art „Auseinanderlegung“ von „Gegenbehauptungen“ zweier Parteien ist folglich von vorne herein gar nicht geplant, weshalb Finks Forderung nach thematischer Differenzierung zwischen den Ensembles und den Einzelstimmen nicht weiter ins Gewicht fällt. Spohr beschränkte sich im Wesentlichen auf die Verarbeitung eines zusammenhängenden Motivvorrats im Rahmen eines ausgewogenen Satzes im ersten Chor.

Die funktionale Asymmetrie der beiden Quartette spiegelt partiell die Konzeption der Messe für fünf Solostimmen und zwei fünfstimmige Chöre op. 54 wider, die Spohr nicht lange vor dem Doppelquartett unter expliziter Bezugnahme auf die vielstimmigen polyphonen a-capella-Werke der „altitalienischen“ Meister als erste doppelchörige Komposition geschaffen hatte. In dem Vokalwerk findet sich zwar kein „Begleitsatz“, der von einer Art Begleitensemble ausgeführt wird, doch differenziert Spohr durchaus zwischen den beiden Chören, die er mit „Coro minore“ und „Coro maggiore“ bezeichnet. Aus den Ratschlägen für die Aufführung der Messe, die Spohr der Originalausgabe (Peters, 1822) nachträglich beifügen ließ, geht hervor, dass die

124 Es ist – wie bereits angedeutet – überhaupt problematisch, diese zweisätzigen Werke mit den weiteren Kompositionen der Besetzung zu vergleichen, da sie in ihrer kontrapunktischen Grundstruktur eine gänzlich andere Idee umsetzen als etwa Galeazzi in den zeitgleich entstandenen dreisätzigen *Ottetti*. Dennoch wird in den wenigen Darstellungen des Oktett- bzw. Doppelquartettrepertoires regelmäßig darauf hingewiesen, dass Spohr speziell Albrechtsbergers *Sonaten* nicht gekannt haben dürfte und sich deshalb als „Begründer der Gattung“ sah (vgl. zuletzt etwa Hartmut Schick, Art. *Oktett*, in: *MGG2S*, Bd. 7, Sp. 611).

125 Vgl. Finks oben zitierte Formulierung aus der Rezension beim Vergleich mit dem „griechischen Doppelchore“ (Sp. 748).

Besetzungsstärke des kleineren Chores etwa ein Drittel des größeren betragen sollte und bei geringer Sängerzahl durchgehend auf fünf Solostimmen zu reduzieren ist.<sup>126</sup> Diese Besetzungsstruktur zielt von vorne herein auf eine klanglich kontrastierende Solo-Tutti-Wirkung der beiden einander gegenüberstehenden Chöre, die sich phasenweise auch in entsprechend gestalteten Satzbildern manifestiert. Exemplarisch hierfür ist etwa der Beginn des „Agnus Dei“, wo der zweite Chor in tiefer Lage und im *pianissimo* mit geringen diastematischen Veränderungen homophon deklamiert, während darüber die einzelnen Stimmen des ersten Chores in mittlerer Dynamik kantable Melodiefloskeln entwickeln (Nb 108).<sup>127</sup>

Im Gegensatz zu Spohrs Messe sind die Ensembles in den doppelchörig angelegten Sätzen der Psalmodie op. 65 (Nr. 2–4), die Romberg im Jahr vor seinem unvollendet gebliebenen Doppelquartett komponierte, gleich stark besetzt. Die Chöre sind durchgehend homophon gestaltet, setzen alternierend ein und treten lediglich vor Gliederungspunkten und Abschlüssen zur klanglichen Steigerung zusammen. Dabei tragen sie in ausgeglichener Weise zum Fortgang des Satzes bei.

Die unterschiedlichen Herangehensweisen an die neuartige Aufgabenstellung, ein Werk für Doppelquartett zu schaffen, sind demnach sowohl bei Romberg als auch bei Spohr bereits in den unmittelbar vorangehenden doppelchörigen Vokalwerken ansatzweise identifizierbar.

Während Romberg in seinem Doppelquartett prinzipiell einen ausdifferenzierten Quartettsatz in beiden Chören anstrebte, ist Spohrs erstes Doppelquartett in weiten Teilen nur schwerlich als Werk kammermusikalischer Faktur beschreibbar, wofür vor allem die funktionale Auskopplung des Begleitensembles verantwortlich ist. Es ist davon auszugehen, dass die qualitative Staffellung der Quartette bei Spohr durch aufführungspraktische Erwägungen motiviert war: Die geplante und auch belegte Beteiligung von Schülern an Aufführungen des Doppelquartetts legte wohl eine Differenzierung im spieltechnischen Anspruch an die beiden Ensembles nahe.

Dass sich Spohr mit seinem Konzept zwischen Gattungsgrenzen bewegte, macht ein Zeugnis aus der Aufführungsgeschichte deutlich: Die ungleiche Rollenverteilung zwischen den Chören war ausschlaggebend für die Entscheidung des Berliner Konzertmeisters Hubert Ries, das Doppelquartett Ende 1835 als „Quartett-Concertante“ aufzuführen, wobei das zweite Quartett als Streichorchester besetzt wurde.<sup>128</sup> Im Gegenüber von chorischer Besetzung und

126 „Da die Wirkung jeder reinen Vokal-Musick hauptsächlich von einer zweckmässigen Vertheilung der Stimmen abhängt, so bitte ich, bei vorliegendem Werke eine besondere Sorgfalt dafür zu haben, dass die fünf Stimmen eines jeden Chor's, wenn auch nicht der Zahl, doch der Kraft nach vollkommen gleich besetzt werden. Den kleineren Chor wünsche ich mit den weichsten Stimmen und ein Dritthel so stark wie den großen besetzt, so dass wenn der große Chor z. B. aus 45 Stimmen bestände, der kleine mit 15 zu besetzen wäre. Sollte der Verein überhaupt aus nicht mehr als 30 bis 35 Stimmen bestehen, so wäre der kleine Chor durchgängig von den 5 Solostimmen zu singen“ (vgl. Folker Göthel, *Thematisch-bibliographisches Verzeichnis der Werke von Louis Spohr*, S. 96). Der Aufführungshinweis ist bedauerlicher Weise in der kommentierten Neuausgabe von Otto Biba aus dem Jahr 1977 nicht erneut mit abgedruckt worden.

127 Vgl. hierzu auch Gerald Kilian, *Studien zu Louis Spohr*, S. 96 ff.

128 In der *AmZ* wird über die Aufführung bemerkt: „[...] eine nach L. Spohr's Doppelquartett in D moll, für 2 Violinen, Bratsche u. Violoncell mit Orchesterbegleitung eingerichtete, sehr genau im Zusammenspiel ausgeführte Concertante [...]“ (37, 1835, Nr. 51, Sp. 844).

Nb 108: LOUIS SPOHR: Messe für 5 Solostimmen und zwei fünfstimmige Chöre c-Moll op. 54  
Agnus Dei (T. 1–8)

[illegible]

Solistengruppe treten die individuellen Leistungen der Mitglieder des konzertierenden Quartetts noch deutlicher hervor. Bei einer neuerlichen Aufführung im Frühjahr 1837 ging der Rezensent allerdings kritisch auf den klanglichen Eindruck des „zweckmäßig arrangierten“ Werkes ein: „Doch hatte dies Tonstück als Concertpiece eine zu düstere Färbung.“<sup>129</sup>

### 8. 3. 3 Entwicklung der Ensemblebehandlung: biographische Einordnung und Faktur der nachfolgenden Doppelquartette

„Mir ist sie [die ‚Quartett-Concertante‘ op. 131] recht Spohrisch d. h. ebenso meisterlich als gefühlvoll vorgekommen, und daß man von den großen Schwierigkeiten eines solchen Unternehmens beim Anhören gar nichts gewahr wird, wie auch in ihren Doppelquartetten immer bei kunstvoller Combination immer die größte Klarheit vorhanden ist, was man bei anderen Zusammenstellungen, die über das Gebräuchliche hinausgehen nicht oft sagen kann [...], das ist was zwar der Verständige versteht [...]; was aber auch dem bloß fühlenden Hörer zusagt [...].“<sup>130</sup>

Was Spohrs Schüler Hubert Ries Mitte der 1830er-Jahre als aufführungspraktische Variante des ersten Doppelquartetts einführte, wurde zehn Jahre später besetzungsmäßige Grundlage für eine Originalkomposition. Ob Spohr, der im November 1845 Adolf Hesse mitteilte, dass er sich gegenwärtig mit einer „Kompositionsgattung“ beschäftige, die, so weit er wisse, „noch nicht existierte“<sup>131</sup>, durch Ries' Bearbeitung zur Komposition des Quartettkonzerts op. 131 angeregt wurde, ist nicht bekannt.<sup>132</sup> Bezeichnend ist jedoch, dass Moritz Hauptmann in dem eingangs zitierten Brief an Spohr aus dem Jahr 1846 sogleich einen entsprechenden Bezug zu den Doppelquartetten herstellte.

Bereits gut vier Jahre vor dem Quartettkonzert hatte Spohr mit der siebten Symphonie *Irdisches und Göttliches im Menschenleben* für zwei Orchester op. 121 (1841) ein Werk geschaffen, dessen Struktur sich explizit auf die Doppelquartette beziehen lässt, verbunden mit einer entsprechenden biographischen Verknüpfung: Die Anregung geht nach zeitgenössischer Überlieferung in

129 *AmZ* 39 (1837) Nr. 12, Sp. 193.

130 Aus einem Bericht über eine Aufführung des Quartettkonzerts op. 131, den Moritz Hauptmann Louis Spohr im Jahr 1846 zusandte (*Briefe von Moritz Hauptmann an Ludwig Spohr*, S. 22).

131 Vgl. Folker Göthel, *Thematisch-bibliographisches Verzeichnis der Werke von Louis Spohr*, S. 224.

132 Spohr hatte schon früher selbst Erfahrungen mit einem vierfach besetzten Solistenensemble aus Streichern gemacht, wie aus einem Brief Moritz Hauptmanns an Franz Hauser vom 9.4.1831 aus Kassel hervorgeht: „Am ersten Ostersonntag hatten wir ein galantes Concert worin außer einigem Ballast und Schaugerichten die Concertante für 4 Geigen von Maurer von Wiele, Spohr und zwei Schülern sehr schön gespielt wurde“ (*Briefe von Moritz Hauptmann an Franz Hauser*, Bd. 1, S. 76). Auf dieses Werk verweist auch ein Rezensent im Zusammenhang mit der Uraufführung des Quartettkonzerts am 14.1.1846 in Kassel: „In dieser Composition eröffnet der Autor dem schaffenden Künstlergeiste ein ganz neues Gebiet, indem er unseres Wissens der erste ist, der das Bogenquartett concertierend behandelt und mit dem Orchester zusammengestellt hat. *Maurer* hat zwar bekanntlich in seinem Concerte für vier Violinen etwas Aehnliches gethan, doch muss seine Wahl in Rücksicht auf die Gleichartigkeit der Instrumente unserer Ansicht nach als eine minder glückliche bezeichnet werden“ (*AmZ* 48, 1846, Nr. 16, Sp. 276).



Spohrs *Selbstbiographie*<sup>133</sup> auf eine Idee seiner ersten Ehefrau Dorette zurück, die auf Spohrs Ansinnen hin, „ein recht großartiges Orchesterwerk zu schreiben, und zwar wo möglich in irgend einer neuen erweiterten Form der Symphonie“, geäußert habe:

„Wenn die einfache Symphonie deinem Schaffensdrang nicht genügt, so schreibe doch eine doppelte für zwei Orchester, nach Art der Doppelquartetten.“<sup>134</sup>

Die strukturellen Gemeinsamkeiten der originellen doppelchörigen Besetzungsdispositionen werden auch in Besprechungen der Symphonie thematisiert.<sup>135</sup> Was in den ersten drei Doppelquartetten, die Spohr bis zur Komposition der beiden Orchesterwerke vollendet hatte, schon aufgrund der ungewöhnlichen Besetzungsgröße mit zwei vollwertigen Kammerensembles in die Grenzbereiche kammermusikalischer Schreibart führte, wird im Kontext mit dezidiert konzertanter bzw. symphonischer Faktur Grundlage für experimentelle Werke, die auf verwandter texturaler Basis (geschlossen behandeltes Solistenensemble und Orchester bzw. zwei Orchester) den üblichen Rahmen innerhalb der jeweiligen Genres sprengen.<sup>136</sup> Darin hat Spohr offensichtlich eine besondere Qualität der Besetzungskonstellation gesehen, die ihre Legitimation aus einer langen Tradition innerhalb der Vokalmusik<sup>137</sup> bezog und für ihn über ein Vierteljahrhundert seiner Kasseler Karriere hinweg bis zur Komposition des vierten Doppelquartetts op. 136 (1847) nichts von ihrer Attraktivität verlor.

133 Der Hinweis findet sich in der Fortsetzung der *Selbstbiographie*, die Spohr nur bis zum Jahr 1838 niedergeschrieben hatte. Die ergänzenden Ausführungen gehen auf Spohrs zweite Frau Marianne zurück (vgl. Louis Spohr, *Lebenserinnerungen*, Bd. 1, S. XIV).

134 Louis Spohr, *Selbstbiographie*, Bd. 2, S. 261 f.

135 Anlässlich der Erstaufführung in Leipzig wird etwa in der *NZfM* vermerkt: „Der Meister, dem wir das erste Doppelquartett verdanken, hat diese Idee zu einer Doppelsymphonie für zwei Orchester erweitert, und würde diese neue Erscheinung schon genügen, die allgemeine Aufmerksamkeit darauf hinzulenken, fände das Interesse nicht auch in künstlerischer Beziehung seine Rechnung“ (16, 1842, Nr. 9, S. 36). Ein entsprechender Hinweis findet sich auch in der Besprechung der Druckausgabe (*NZfM* 18, 1843, Nr. 35, S. 141).

136 Als Werke, die bezüglich der Besetzungsstruktur eine signifikante Verwandtschaft aufweisen, kombinierte Spohr die beiden Orchesterkompositionen im letzten Konzert, das er im Sommer 1853 während seines Aufenthaltes in London dirigierte: Das Quartettkonzert und die Doppelsymphonie bildeten die beiden eigenen kompositorischen Beiträge auf dem Programm (Louis Spohr, *Selbstbiographie*, Bd. 2, S. 359).

137 Chronologisch liegt zwischen der 7. Symphonie und dem vorangehenden 3. Doppelquartett op. 87 noch ein weiteres doppelchöriges Vokalwerk: das *Vater unser* für zwei Männerchöre und Orchester WoO 70 (1838), nach der Dichtung Fr. G. Klopstocks. Das *Vater unser* war ein Auftragswerk des Frankfurter Männergesangsvereins „Liederkranz“ für das Frankfurter Sängerfest im Jahr 1838; die doppelchörige Anlage ist mit großer Wahrscheinlichkeit Konsequenz von Spohrs in diesem Zusammenhang mehrfach beklagten Problemen, für Männerchor zu komponieren (was er offensichtlich zuvor auch noch nicht versucht hatte): „Es hat unendliche Schwierigkeiten eine längere Komposition für Männerstimmen vor Monotonie zu bewahren“ (Brief von Spohr an Wilhelm Speyer, Kassel, 16.1.1838, zitiert nach: Edward Speyer, *Wilhelm Speyer der Liederkomponist*, S. 173). Gerade durch die Aufteilung des Chores scheint diese Problematik aufgefangen worden zu sein, wie man Wilhelm Speyers Bericht von der Aufführung an Spohr, der selbst nicht anwesend sein konnte, entnehmen kann: „Was nun die Wirkung Ihres ‚Vater Unser‘ betrifft, so war solche über alle Maßen herrlich; die zwei Chöre waren ganz getrennt, so dass die Eintritte scharf gesondert erklangen, die Piano und Forte immer richtig, die Soli gut besetzt und der Chor von so ergreifender Wirkung, daß es nichts zu wünschen übrig ließ“ (Brief aus Frankfurt, 2.8.1838, zitiert nach: ebda. S. 183).



Das zunehmende Interesse an außergewöhnlichen Besetzungsdispositionen geht mit einem signifikanten Wandel in der Zusammensetzung von Spohrs kammermusikalischem Œuvre einher (vgl. hierzu die chronologische Übersicht zu Spohrs Werk im Anhang). Bis 1832, dem Jahr vor der Komposition des dritten Doppelquartetts, schuf Spohr den größten Teil seiner Streichquartette, wobei er die Werke überwiegend in traditioneller Weise als Quartettzyklen herausbrachte.<sup>138</sup> Nach dem dritten Doppelquartett (1833) bricht Spohrs Kammermusikproduktion quantitativ signifikant ein: In den folgenden vierzehn Jahren komponierte er – mit Ausnahme eines *Quatuor brillant* (op. 93, 1835) – kein Streichquartett mehr. Zudem publizierte er innerhalb der Streicherkammermusik nur mehr Einzelwerke. Dieses Phänomen steht im engen Kontext mit der Rezeption von Beethovens mittlerem und spätem Streichquartettschaffen, das allgemein als exzeptionell angesehen wurde.<sup>139</sup> Spohr zog sich bis Ende der 1840er-Jahre vor allem auf die benachbarte Besetzungsgröße Streichquintett<sup>140</sup> zurück, schuf 1848 eines der wenigen publizierten Streichsextette und pflegte mit den doppelchörigen Werken ein Spezialrepertoire, das in der öffentlichen Wahrnehmung mit seinem Namen verknüpft wurde und damit die Chance einer persönlichen Profilierung innerhalb des Kammermusikrepertoires bot.

In den *Lebenserinnerungen* äußert sich Spohr allerdings verwundert, dass seine Doppelquartette ebenso wenig von seinen Zeitgenossen nachgeahmt würden, wie andere seiner „Erweiterungen der Kunstformen“ (z. B. die Doppelsymphonie), obwohl die „Gattung“ auch „auswärts“ viel Anklang gefunden habe.<sup>141</sup> Tatsächlich sind lediglich drei weitere mehrchörige Kammerkompositionen für Streicher bekannt, die noch zu Spohrs Lebzeiten entstanden sind. Nur bei einer von ihnen handelt es sich um ein Doppelquartett: Es wurde unter offensichtlicher Bezugnahme auf Spohr vom späteren Hofkomponisten des Großherzogs von Oldenburg Louis Pape (1809–1855)<sup>142</sup> in jungen Jahren komponiert. Das Werk selbst ist zwar nicht überliefert, es wird aber von Spohr als einzige ihm bekannte Komposition für diese Besetzung in den *Lebenserinnerungen* erwähnt. Pape habe ihm das Doppelquartett, das nie gedruckt worden sei, als „junger Komponist“ im Manuskript zugesandt.<sup>143</sup> Demnach dürfte die Komposition bereits kurz

138 Ausnahmen sind die fünf *Quatuors brillants* opp. 11, 43, 61, 68 und 83, die Spohr bis 1830 als Einzelwerke publizieren ließ.

139 Die Auseinandersetzung mit den Streichquartetten Beethovens, dessen inkommensurable Leistung der Gattung einen ganz neuen Anspruch aufprägte, hat schon Anfang der 1820er-Jahre allgemein zu einem starken Rückgang des Quartettschaffens geführt. Spohr gehörte zusammen mit Andreas und Bernhard Romberg, Friedrich Ernst Fesca und Ferdinand Ries noch zu den Komponisten aus Nord- und Westdeutschland, die neben Beethoven ein umfangreiches Repertoire herausbrachten, wobei nach Vorbild der individuell gestalteten Quartette Beethovens kaum mehr Serien veröffentlicht wurden (vgl. hierzu das Kapitel „Im Schatten Beethovens: Quartette des frühen 19. Jahrhunderts“, in: Friedhelm Krummacher, *Das Streichquartett*, Bd. 1, S. 273).

140 Zwischen 1834 und 1850 sind vier der sieben Quintette Spohrs entstanden; ihnen stehen in dem Zeitraum zwei Streichquartette und ein *Quatuor brillant* gegenüber.

141 Louis Spohr, *Lebenserinnerungen*, Bd. 2, S. 134.

142 Vgl. Art. Pape, in: Mendel/Reißmann, *Musikalisches Conversationslexikon*, Bd. 8, S. 13.

143 Zu den bekannteren Werken Papes zählten Mitte des 19. Jahrhunderts neben Symphonien zwei Streichquartette und ein Quintett, die mehrfach dokumentiert sind (vgl. etwa Art. Pape, in: Schilling, *Encyclopädie*, Bd. 5, S. 371, oder die Einträge im *Register zu den letzten zwanzig Jahrgängen der AmZ*, S. 178).

nach der Drucklegung von Spohrs erstem Doppelquartett in der zweiten Hälfte der 1820er-Jahre vollendet worden sein.<sup>144</sup>

Anfang der 1830er-Jahre entstand im zeitlichen Kontext mit Spohrs drittem Doppelquartett nochmals ein doppelchöriges Kammermusikwerk für Streicher, für das sich zwar keine unmittelbaren Verbindungen zu Spohr nachweisen lassen, auf das aber schon aufgrund seiner singulären Besetzungsgröße in diesem Zusammenhang kurz eingegangen werden soll: Franz Xaver Gebels *Doppel-Quintett für 2 Violinen<sup>Primo</sup>, 2 Violinen<sup>2do</sup>, 2 Altos, 2 Violoncello<sup>Primo</sup>, 2 Violoncello<sup>2do</sup>* op. 28.<sup>145</sup> Der gebürtige Schlesier Franz Xaver Gebel (1787–1843) hatte seine musikalische Ausbildung vor allem in Wien erhalten, wo er ab 1806 Kompositionsschüler von Johann Georg Albrechtsberger war. Hier wirkte er mehrere Jahre als Kapellmeister am Leopoldstädter Theater,<sup>146</sup> bevor er 1817 für den Rest seines Lebens nach Moskau übersiedelte. Als ausgewiesener Kenner der zeitgenössischen Wiener Produktion betätigte er sich hier u. a.<sup>147</sup> erfolgreich als Veranstalter von Kammermusikabenden,<sup>148</sup> in denen Beethovens Werk eine besondere Rolle spielte.<sup>149</sup>

Ob Gebel in Wien die doppelchörigen Sonaten seines Lehrers Albrechtsberger kennen gelernt hatte und damit die Idee einer entsprechend strukturierbaren Kammermusik für Streicher mitnahm, ist nicht bekannt. Unabhängig davon fügt sich das Doppelquintett mit seiner außergewöhnlichen Betonung des Violoncello-Registers in das zentrale Repertoire von Gebels kammermusikalischem Schaffen, das sich aus den acht Streichquintetten für zwei Violinen, Viola und zwei Violoncelli opp. 20–27 zusammensetzt.<sup>150</sup>

144 Mit größter Wahrscheinlichkeit wurde das Doppelquartett um 1825/26 von Pape komponiert. 1825 ist Spohrs erstes Doppelquartett erschienen und Pape konnte zu diesem Zeitpunkt mit einem Alter von 16 Jahren von Spohr noch treffend als „junger Komponist aus Lübeck“ bezeichnet werden, der seinen Versuch dem großen Vorbild zur Beurteilung zusandte; sehr viel später kann die Komposition nicht entstanden sein, da Pape vor 1833 bereits „längere Zeit“ als Violoncellist im Orchester des Königstädter Theaters in Berlin angestellt war (vgl. Art. *Pape*, in: Schilling, *Encyclopädie*, Bd. 5, S. 371).

145 So wird das Werk in dem 1862 bei J. Schuberth in Leipzig posthum herausgekommenen Stimmen-druck betitelt.

146 Vgl. Art. *Gebel*, in: Mendel/Reißmann, *Musikalisches Conversationslexikon*, Bd. 4, S. 154 f.

147 Daneben war Gebel in Moskau als Klavier- und Theorielehrer tätig (vgl. *AmZ* 45, 1843, Nr. 26, Sp. 476).

148 Vgl. etwa folgenden Bericht aus Moskau vom 8.8.1838: „Moskau [hat] schon mehrere Winter hindurch sich an einem Zyklus-Quartette zu erfreuen gehabt, welches der wackere Komponist und Klavierlehrer Göbel[sic] veranstaltete“ (*AmZ* 40, 1838, Nr. 32, Sp. 531). Dieses Engagement wird auch in dem Nekrolog besonders hervorgehoben, der im Juni 1843 in der *AmZ* abgedruckt wurde: „Gebel also komponierte Ouvertüren, Quartette, Quintette und im vorigen Jahr sogar eine Oper. [...] Vor einem auserlesenen Kreis von Kunstkennern und Kunstliebhabern gab er früher, auf Subscription in den Wintermonaten einen Cyclus von seinen, auch andrer Meister, Arbeiten: Quartette und Quintette, und gewährte auf diese Weise dem andächtigen Hörer manchen schönen Genuss, indem er dadurch den Sinn für das wahrhaft Schöne aufregte“ (45, 1843, Nr. 26, Sp. 477).

149 Vgl. etwa die zusammenfassende Darstellung der Moskauer Saison 1834/35 in der *AmZ*: „Unser genialer Franz Gebel veranstaltete im Dec. v. J. 4 musikal. Soirées auf Subscription, wo derselbe seine prachtvollen Quintetts abwechselnd mit Beethoven's Compositionen hören liess“ (37, 1835, Nr. 28, Sp. 467).

150 Der Schwerpunkt von Gebels kompositorischem Œuvre, das bislang wenig erforscht ist, liegt im Bereich der Instrumentalmusik, die sich u. a. aus vier Symphonien, Ouvertüren und breit gefächelter Kammermusik zusammensetzt. Die Gattung Streichquintett nimmt dabei quantitativ einen zentralen Platz ein. Obwohl Gebel nach Georges Onslow (zehn Quintette) noch vor Louis Spohr (sieben Quintette) zu den pro-

Der Entstehungszeitraum des Doppelquintetts lässt sich über den Widmungsträger Heinrich Schmitt (1810–1862), der Solovioloncellist am Bolschoi -Theater war und regelmäßig an den zwischen 1829 und 1835<sup>151</sup> von Gebel veranstalteten Kammerkonzerten teilnahm,<sup>152</sup> auf die frühen 1830er-Jahre eingrenzen, zumal der Rezensent einer Aufführung im Jahr 1835 bemerkt, dass das Werk bereits „früher“ schon einmal öffentlich gespielt worden war.<sup>153</sup>

Mit den Umständen dieser und einer weiteren dokumentierten Aufführung des Werkes im Jahr 1843<sup>154</sup> ist ein möglicher Hinweis auf Gebels Motivation verbunden, die singuläre Ensembledimension von zehn obligaten Solostreichern als Besetzungsgröße für die Komposition zu wählen. Der Aufführungsort war in beiden Fällen der „Große Saal der Adelligen Versammlung“, einer der größten Veranstaltungsräume im damaligen Moskau.<sup>155</sup> Es liegt die Vermutung nahe, dass Gebel mit dem Doppelquintett versuchte, im Rahmen eines kammermusikalisch angelegten Werkes den akustischen Bedingungen eines außergewöhnlich großen Konzertsaaes gerecht zu werden. So ist die doppelchörige Textur in den überwiegenden Teilen der vier Sätze im Rahmen eines vollstimmig aufgefassten Ensembles gestaltet, wobei die beiden Chöre an formalen Kulminationspunkten regelmäßig zu einem geschlossen agierenden zehnstimmigen Streicherverband gekoppelt werden. Dennoch scheinen die Aufführungen unter akustischen Gesichtspunkten problematisch gewesen zu sein: In den Rezensionen wird beklagt, dass das Werk „in dem ungeheuer grossen Saale nicht ganz den erwarteten Effekt“ gemacht habe<sup>156</sup> bzw. sich alle Nuancierung „in dem grossen Saale und dem gemischten zahlreichen Publicum“ verloren habe.<sup>157</sup>

Gebel nutzte die besonderen Möglichkeiten der Besetzungsstruktur tatsächlich auf sehr differenzierte und vielfältige Weise, wobei die ausgewogene Behandlung der beiden Chöre im Prinzip an die Faktur in Rombergs Doppelquartett-Fragment erinnert. Bei der variantenreichen Gegenüberstellung von Stimmgruppen oder im Wechselspiel von Einzelstimmen scheint die doppelchörige Anlage zumeist durch, doch wird sie häufig für ensembleübergreifende Allianzen durchbrochen, durch die das texturale Variationsspektrum bedeutend ausgeweitet wird. Singulär ist in diesem Zusammenhang die Rolle, die Gebel den Violoncelli im Kopfsatz zukommen

duktivsten Quintett-Komponisten seiner Zeit zählte, spielt er erstaunlicherweise nicht einmal in Katrin Bartels Untersuchung *Das Streichquintett im 19. Jahrhundert* eine Rolle. Ernst Stöckl, auf den die ausführlichsten biografischen Angaben zu Gebel zurückgehen, führt die acht Quintette im Vorwort zu der von ihm herausgegebenen modernen Ausgabe des 1. Streichquintetts e-Moll op. 20 (Köln 1983) an.

151 Vgl. Ernst Stöckl, *Musikgeschichte der Russlanddeutschen*, S. 53.

152 Im Nekrolog auf Gebel in der *AmZ* wird Schmitt explizit als Mitglied des Ensembles genannt, von dem Gebel seine Quintette in Moskau aufführen ließ (*AmZ* 45, 1843, Nr. 26, Sp. 477); vgl. hierzu auch: Ernst Stöckl, Vorwort zur Neuedition des 1. Streichquintetts.

153 Vgl. *AmZ* 37 (1835) Nr. 28, Sp. 467.

154 Das Konzert wurde mit einer Sinfonie von Beethoven eröffnet und mit dem Doppelquintett von Gebel beschlossen. Unter den ausführenden Musikern wird in der Rezension erwartungsgemäß auch der Widmungsträger Heinrich Schmitt erwähnt (vgl. *AmZ* 45, 1843, Nr. 26, Sp. 476 f.).

155 Es handelt sich um den berühmten klassizistischen „Säulensaal“ im heutigen „Haus der Gewerkschaften“ (vgl. Michael Iljin/Tamara Moissejewa, *Kunstdenkmäler in der Sowjetunion. Moskau und Umgebung*, Berlin 1978, Abb. 98 u. S. 378 f.).

156 *AmZ* 37 (1835) Nr. 28, Sp. 467.

157 *AmZ* 45 (1843) Nr. 26, Sp. 476 f.

lässt. Im durchführenden Mittelteil<sup>158</sup> wird das Ensemble über einen längeren Abschnitt von 26 Takten auf das einheitlich timbrierte Violoncelloquartett reduziert (T. 167–194), um eine neue melodische Linie kantablen Charakters zu exponieren. Mit der deutlichen klangfarblichen Zäsur, die in den Stimmen als „Solo für 4 obligate Celli“ bezeichnet wird,<sup>159</sup> erwies Gebel dem Widmungsträger im Rahmen der exzeptionellen Besetzung eine besondere Reverenz.

Über ein Jahrzehnt nach Gebels Doppelquintett und zwei Jahre bevor Spohr die Komposition seines letzten Doppelquartetts abschloss, schuf der niederländische Geiger und Orchesterleiter Johannes Bernardus van Bree (1801–1857)<sup>160</sup> mit dem *Allegro voor vier Strijkkwartetten* ein weiteres mehrchöriges Werk, in dem sowohl die Zahl der obligat besetzten Streicher auf den größten im zeitgenössischen Repertoire bekannten Wert von sechzehn gesteigert als auch die Zahl der Chöre auf ein quadrophones Ensemble verdoppelt ist. Van Bree bewegte sich bei der Komposition des kurios anmutenden Werkes bewusst im Grenzbereich zwischen Kammermusik und orchesterlicher Klanglichkeit, den er auch mehrfach als Dirigent des von ihm geleiteten Orchesters der *Maatschappij Caecilia* in Amsterdam beschritt.<sup>161</sup> Als Ergänzung zu symphonischen Werken setzte van Bree auch groß besetzte Kammermusikwerke auf die Konzertprogramme, die er in chorischer Besetzung der Einzelstimmen von seinem Orchester spielen ließ. Auf diese Weise wurden etwa Onslow's Nonett op. 77, Mendelssohns Oktett op. 20 und eines der Doppelquartette von Louis Spohr aufgeführt.<sup>162</sup>

In diesem Kontext komponierte van Bree auch das *Allegro* für vier Streichquartette, das am 27. März 1845<sup>163</sup> in einem Konzert der *Maatschappij Caecilia* uraufgeführt wurde.<sup>164</sup> Auch hier setzte er auf orchestrale Klangwirkung, indem er unter Beteiligung von 32 Mitgliedern der Streichergruppen jede Stimme doppelt besetzte.

158 Der Kopfsatz ist als breit angelegter Sonatensatz konzipiert, in dem die Exposition allerdings nicht durch einen Doppelstrich von der Durchführung separiert ist.

159 Die Bezeichnung ist mit einer Fußnote verknüpft, in der darauf hingewiesen wird, dass die Passage in „etwas ruhigerem Tempo“ zu spielen ist.

160 Van Bree war seit 1820 in seiner Geburtsstadt Amsterdam als Geiger und Dirigent mehrerer Orchester und Chöre tätig und errang spätestens mit der Leitung des Orchesters *Felix Meritis* ab 1830 eine herausragende Position im Musikleben der Stadt. Seinem vielfältigen Engagement entsprechend komponierte er weltliche und geistliche Vokalmusik, Opern, 3 Symphonien, Ouvertüren und diverse kammermusikalische Werke. Schwerpunkt seines geigerischen Engagements war ein 1838 gegründetes Streichquartett, das sich vorrangig mit der Kammermusik Beethovens und Spohrs auseinandersetzte (vgl. Art. *Bree*, in: *NGroveD2*, Bd. 4, S. 304). Aus van Brees eigener Feder stammen vier Streichquartette, von denen nur drei zwischen 1834 und 1848 publiziert wurden.

161 Das Orchester wurde von van Bree gegründet und setzte sich aus semiprofessionellen Musikern zusammen.

162 André Rodenhuis beschreibt die näheren Umstände der Aufführungen im Vorwort seiner Neuausgabe des *Allegro* für vier Streichquartette, die 1965 im Verlag der *Vereeniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* (Amsterdam) herausgekommen ist.

163 Im Titel der ca. 1859 posthum erschienenen Druckausgabe des Werkes ist fälschlicherweise die zweite Aufführung im folgenden Jahr als Erstaufführung angegeben: *ALLEGRO / für vier Streich-Quartetten / (8 Violinen 4 Alto's & 4 Violoncello's.) / Zum erstenmale aufgeführt im / Caecilia Concerte / zu / Amsterdam den 19ten November 1846. / componiert / von / J. B. van Bree. / Nachgelassenes Werk.* (vgl. den Kritischen Bericht der Neuausgabe von A. Rodenhuis).

164 Nach einer weiteren Aufführung am 19.11.1846 scheint das Werk nicht mehr als adäquater Programmpunkt für Konzerte der *Caecilia* mit sinfonischen Meisterwerken in Frage gekommen zu sein (vgl. das Vor-

Das Werk wurde von den Zeitgenossen als effektvolles „Fragment“ gepriesen, wobei nicht bekannt ist, ob van Bree ursprünglich weitere Sätze geplant hatte.<sup>165</sup> Als konventionell aufgebauter Sonatensatz könnte das *Allegro*, das trotz seiner Vielstimmigkeit sehr leicht und durchsichtig gestaltet ist, jedenfalls die Stelle eines Kopfsatzes einnehmen. Von den Ausführenden erfordert er allerdings ein hohes Maß an Ensembledisziplin, die schon durch die getrennt aufgestellte Positionierung der vier Quartette bedingt wird.

Ein besonderer Reiz des Satzes geht vom geschickt arrangierten Wechsel kammermusikalisch fein ziselierter Abschnitte mit klangvoll orchestralen Bereichen aus. Während bei letzteren, wie etwa bei der Wiederholung des an Mendelssohn erinnernden Seitenthemas in der Exposition (T. 47 ff.),<sup>166</sup> die vier Quartette jeweils durch strenge interne Kopplung als „Stimmen“ eines orchestralen Klanggruppenquartetts fungieren, leben die kammermusikalisch angelegten Abschnitte vorrangig von sequenzierenden Ablösevorgängen und Wechselspielen zwischen und innerhalb der Ensembles, wofür in einem vierfach gegliederten Apparat von sechzehn Streichern mannigfaltige Möglichkeiten zur Verfügung stehen.<sup>167</sup> Mit dem *Allegro* für vier Streichquartette hat van Bree nicht zuletzt aufgrund der einzigartigen Klangregie ein sehr reizvolles Stück eigenen Wertes geschaffen, in dem Mendelssohns Ton und Spohrsche Klangwirkungen durchscheinen.

Die beiden Kompositionen Gebels und van Brees blieben in ihrer Besetzungsdisposition singulär. Eine zusammenhängende Entwicklung der kompositorischen Auseinandersetzung mit mehrchörig angelegten Streicherbesetzungen lässt sich dagegen im Falle von Spohrs Doppelquartetten über einen längeren Zeitraum beschreiben.

word, ebda.). Erst nach mehr als einhundert Jahren erfuhr das *Allegro* eine Renaissance, die mit der ersten Wiederaufführung durch Streicher des Concertgebouw-Orchesters anlässlich der Umbettung von van Brees sterblichen Überresten auf den Amsterdamer Oosterbegraafplaats im Jahr 1958 eingeläutet wurde. Diesem Ereignis folgte 1965 die Neuedition, womit die Voraussetzungen geschaffen wurden, das Werk wieder in die Konzertsäle zu bringen. Seither wird es in den Niederlanden jedes Jahr von verschiedenen Ensembles mehrfach aufgeführt. Auch wenn van Bree außerhalb seines Heimatlandes weitgehend unbekannt ist, gilt er in den Niederlanden heute neben Johann Wilhelm Wilms (1772–1847) als wichtigster nationaler Repräsentant der Musik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Das *Allegro* wird vor allem von den Mitgliedern des Amsterdamer Concertgebouw-Orchesters regelmäßig auf Konzertprogramme gesetzt.

165 Der Herausgeber der Neuedition, André Rodenhuis, stellt dagegen die These auf, dass es sich möglicherweise um ein kunstvolles Übungsstück zur Förderung des Ensemblespiels gehandelt haben könnte. Zur Begründung verweist er auf den Umstand, dass van Bree sich genötigt sah, ca. 50 Proben zu veranschlagen, um mit dem Orchester der *Caecilia* zwei Konzertprogramme im Jahr auf einem akzeptablen Niveau präsentieren zu können (vgl. ebda.).

166 Vgl. hierzu auch Ludwig Finschers Rezension der Neuedition in: *Mf* 21 (1968) Nr. 3, S. 409.

167 Dabei reichen die Varianten von mehrtaktigen thematischen Sequenzen, die im langsamen Wechsel von einem Quartett an das nächste weitergereicht werden (vgl. beispielsweise den ersten Teil der Durchführung, der auf Basis des Seitenthemas bestritten wird, T. 114–145) über ruhig verlaufende Sequenzierungen zwischen den Quartetten (vgl. beispielsweise das Hauptthema, T. 1–8) oder zwischen einzelnen Stimmen (vgl. etwa die Variante des Hauptthemas T. 19–26) bis zu kleingliedrigen Ablösevorgängen (vor allem in der Triolensequenz im Anschluss an das Seitenthema, T. 63 ff., besonders T. 79 ff.), die nicht geringe Ansprüche an Technik und Koordination stellen.



Dass Spohrs ursprüngliche Vorstellung, „zwei Quartetten nebeneinander sitzend ein Musikstück ausführen zu lassen“, in dem die beiden Quartette „nach Art von Doppelchören häufig abwechseln und konzertieren“, <sup>168</sup> in seinem ersten Doppelquartett aus dem Jahr 1823 keine Realisierung fand, ist nicht zuletzt im Vergleich mit Rombergs Fragment gebliebener Komposition im vorangegangenen Kapitel deutlich geworden. Spohr näherte sich in den drei nachfolgenden Doppelquartetten allerdings in zunehmendem Maße einer Schreibweise an, bei der die beiden Streicherensembles als gleichwertige Parteien einander gegenübergestellt werden. Im Blick auf das zweite Doppelquartett kommentierte er dies in den *Lebenserinnerungen* folgendermaßen:

„Im Jahre 1827 schrieb ich mein zweites Doppelquartett und suchte, es in der Form meiner ersten Idee der Doppelchörigkeit noch näher zu bringen als das erste, was denn auch zu meiner eigenen Befriedigung gelang [...]“. <sup>169</sup>

Das zweite Doppelquartett stellt zusammen mit dem dritten eine Art Zwischenstufe hinsichtlich der funktionalen Behandlung der Ensembles dar: Sie stehen zwischen den Polen einer strikten Aufteilung des Doppelquartetts in ein konzertantes und ein Begleitensemble im ersten Doppelquartett und einer weitgehend gleichrangigen Behandlung der beiden Chöre im vierten. In den beiden mittleren Doppelquartetten nimmt zwar nach wie vor das erste Quartett die dominierende Stellung ein, doch gibt es hier bereits einzelne Satzteile, in denen das zweite Quartett als gleichwertiger Partner am thematischen Geschehen beteiligt wird.

Die aus dem ersten Doppelquartett bekannte Rollenverteilung, in der das zweite Quartett hauptsächlich als Begleitensemble fungiert, ist eigentlich nur noch in den Kopfsätzen von Opus 77 und Opus 87 realisiert, die, wie alle Kopfsätze der vier Doppelquartette, als Sonatenhauptsatz konzipiert sind. Die Beteiligung des zweiten Quartetts an thematisch profilierten Prozessen beschränkt sich in beiden Fällen auf eine vorübergehende Einbindung in Abschnitte der Themenexposition. Im zweiten Doppelquartett (Es-Dur) geschieht dies im Hauptsatz des monothematisch gestalteten Kopfsatzes (Nb 109), wo zunächst der Themenkopf vom ersten Quartett im unisono präsentiert wird (T. 1–4). Das zweite Quartett setzt nach drei Takten ein, übernimmt nach organischer Verwebung mit dem ersten Quartett den thematischen Fluss und führt die achttaktige Periode zu Ende. Im Seitensatz (T. 44 ff.), in dem zunächst der Themenkopf des Hauptsatzes (T. 1–2) vom Primarius des ersten Quartetts in leicht modifizierter Form sequenziert wird, verbleibt das zweite Quartett rein begleitend. <sup>170</sup> Das erste Quartett tritt vor allem in der Überleitung zwischen Haupt- und Seitensatz, in der Fortspinnung des Seitensatzes und in der Durchführung deutlich als in allen vier Stimmen konzertant gestalteter Part hervor. <sup>171</sup>

168 Vgl. die oben zitierten Bemerkungen zur Entstehung des 1. Doppelquartetts in Spohrs *Lebenserinnerungen*, Bd. 2, S. 133 f.

169 Ebda., S. 146.

170 Diese Rollenverteilung ist auch in den entsprechenden Repriseabschnitten (HS-Reprise: T. 116 ff.; SS-Reprise: T. 159 ff.) beibehalten.

171 In dem ausgedehnten Überleitungsabschnitt werden über einem sehr schlicht akkordisch getupften Begleitsatz im zweiten Quartett sukzessive alle Instrumente des ersten Quartetts in eine Spielepisode integriert, die von virtuosen Sechzehntelfigurationen geprägt ist (T. 20–36). Die Durchführung stellt im Wesentlichen eine Wiederaufnahme bzw. Fortsetzung der Fortspinnung des Seitensatzes (vgl. T. 48 ff.) dar.

## Nb 109: LOUIS SPOHR: 2. Doppelquartett Es-Dur op. 77

## I. Allegro vivace (T. 1–8)

Allegro vivace

In ähnlichem Umfang ist das zweite Quartett im Kopfsatz des dritten Doppelquartetts auf Begleitaufgaben reduziert. Größeres Gewicht erhält es lediglich in der langsamen Einleitung (Adagio), wo beide Quartette gemeinsam im Rahmen sukzessive aufgebauter kadenzierender Klangflächen ein Vorschlagsmotiv einführen, das anschließend sowohl im Haupt- als auch im Seitensatz das thematische Profil prägt.<sup>172</sup>

Die dominierende Komponente spielt sich hier wie dort im ersten Quartett ab, bestehend aus Triolenfiguren – vorrangig in der ersten Violine – kombiniert mit einer unablässigen Sequenzierung des Hauptthemenkopfes (T. 94 ff.).

- 172 Das zunächst pausierende zweite Quartett flicht sich beim zweiten Einsatz (T. 7 ff.) in den Klangaufbau des ersten Quartetts mit ein und tritt anschließend kurzzeitig mit diesem in ein Wechselspiel (Vorschlagsmotiv T. 13 ff.). Im Hauptsatz (Allegro, T. 27 ff.) wird das zweite Quartett dann sofort auf ein schlicht akkordisch repetierendes Begleitensemble reduziert. Motivtragend wird es eher beiläufig in der Überleitung zum Seitensatz, wo im zweiten Quartett nach Vorbild der langsamen Einleitung unter Verwendung des charakteristischen Vorschlags begleitende Klangflächen aufgebaut werden. (T. 46 ff.). Über diesem ruhigen Klangfundament (ab T. 54 mit Orgelpunkt auf der Doppeldominante D) erhält das erste Quartett – wie an gleicher Stelle im zweiten Doppelquartett – die Gelegenheit für einen virtuoson Auftritt mit Sechzehntelfiguren, die vor allem von den beiden Oberstimmen ausgespielt werden. Ein vorübergehender Ansatz zu einem gleichberechtigten Gegenüber der beiden Ensembles findet sich noch zu Beginn des Seitensatzes, der – wiederum auf Grundlage des charakteristischen Vorschlagsmotivs – thematisch sehr knapp formuliert ist (G-Dur, T. 62 ff.). Das zweitaktige thematische Gebilde wird zunächst von der ersten Violine im ersten Quartett präsentiert und nach zwei Takten in gleicher Weise vom zweiten Quartett wiederholt (T. 62–65). Allerdings bleibt diese Disposition sich ablösender Chöre ohne Folgen. Der Seitensatz findet im unmittelbaren Anschluss seine Fortsetzung in virtuosem Passagenwerk der ersten Violine des ersten Quartetts (T. 65–70), das wenig später zu einer regelrechten Konzertkadenz gesteigert zum Abschluss gebracht wird (T. 78–86). Die funktionale Zuordnung der beiden Ensembles wird nach Vorbild der Exposition sowohl in der Reprise (T. 123 ff.) als auch in der kurzen Durchführung (T. 96–122) reproduziert, in der der Hauptsatz in seinem Ablauf aufgegriffen wird: Das zweite Quartett bleibt Begleitensemble und das erste erhält über weite Strecken Raum für einen konzertanten Auftritt.



Nb 110: LOUIS SPOHR: 2. Doppelquartett Es-Dur op. 77

IV. Allegretto (T. 1–15)

**Allegretto**

The musical score is for the first system of the 2nd Double Quartet, Op. 77, by Louis Spohr, IV. Allegretto (T. 1–15). The score is for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The first system shows measures 1-4. Violin I enters in measure 4 with a 'dolce' marking. The second system shows measures 5-8 with dynamic markings *pp* and *fz*. The third system shows measures 9-12 with crescendo and decrescendo markings. The fourth system shows measures 13-15 with various dynamic markings including *pp*, *mf*, *p*, and *pp*.

Von ganz anderer Qualität ist dagegen die Ensemblebehandlung in den Finalsätzen der beiden mittleren Doppelquartette, einem Rondo (op. 77) und einem modifizierten Sonatenrondo (op. 87). Wirkungsvoll nutzt Spohr die zweichörige Struktur im Rondofinale des zweiten Doppelquartetts sogleich am Satzbeginn bei der Exposition des Ritornellthemas (Es-Dur), das sich aus zwei verwandten und doch kontrastierenden motivischen Elementen zusammensetzt (Nb 110): Das eine wird zunächst in den ersten fünf Takten allein, als vorbereitende Geste vom

zweiten Quartett präsentiert und ist vorrangig als rhythmisches Muster angelegt, das im *staccato* artikuliert wird. Dass es sich hierbei nicht nur um ein akkordisches Begleitmuster handelt, sondern um ein zentrales rhythmisches Motiv des Satzes, zeichnet sich mit dem Einsatz des ersten Quartetts ab (T. 6). Hier wird aus dem rhythmischen Element des zweiten Taktes, bestehend aus zwei auftaktigen Sechzehnteln und zwei Achteln eine sehr leichte und bewegte Legatomelodie entwickelt, die dem zweiten Quartett in raffinierter rhythmischer Verzahnung gegenübergestellt wird: Die Chöre präsentieren sich in den Ritornellteilen als unterschiedliche Charaktere gleichen Gewichts,<sup>173</sup> die sich in den beiden Episoden (T. 67 ff. bzw. T. 216 ff.) annähern. Mit Ausnahme einzelner kurzer Sequenzen, in denen das erste Quartett einen dominierenden Part einnimmt, ist die Behandlung der Chöre dabei überwiegend ausgeglichen,<sup>174</sup> wofür vor allem die verbreiteten Wechselspielpassagen zwischen den Quartetten Zeugnis ablegen (vgl. etwa T. 78–85 oder T. 100–111).

Auch im rondoartig gestalteten Finalsatz des dritten Doppelquartetts<sup>175</sup> arbeitet Spohr mit zwei kontrastierenden thematischen Elementen, die teils unverbunden gegenübergestellt, teils miteinander kombiniert werden. Neu ist allerdings der hohe Grad an Flexibilität, den Spohr hier im Umgang mit der Ensemblestruktur zeigt. Die doppelchörige Anlage wird nur noch als eine Möglichkeit der Texturbildung genutzt, wie bereits zu Satzbeginn deutlich wird (Nb 111): Im ersten Satzabschnitt (T. 1–50), der in der Art eines Ritornells noch zweimal im Satzverlauf wiederkehrt, wird ein lyrisches Thema über Bordunklängen vorgestellt, dessen sechstaktiges Kernelement (repräsentiert durch die ersten sechs Takte des Satzes) modulierend und in diastematischen Varianten achtmal sequenziert wird. Träger der einfachen Melodie sind die beiden in Oktavkopplung geführten Violinen des ersten Quartetts, die von einem sechsstimmigen Liegenoten-Satz klanglich grundiert werden. Damit werden die Ensemblegrenzen des Doppelquartetts am Satzbeginn zunächst verwischt.

Mit einem abrupten Wechsel der Textur, der mit einem unvermittelten Übergang von E-Dur nach e-Moll verbunden ist, wird diesem ersten Satzteil der zweite große Themenkomplex gegen-

173 Dass am Satzbeginn keines der beiden Ensembles dem anderen untergeordnet wird, zeigt sich etwa in der Überleitung zur variierten Wiederholung des Themas (T. 16–24), die im ersten Quartett in veränderter Instrumentierung abläuft (T. 25–42): Wurde das Thema im ersten Quartett am Satzbeginn zunächst von den Violinen präsentiert, so geschieht dies nun (T. 30 ff.) nacheinander in den Instrumentenpaaren VI 1/Va und VI 1/Vc. Über dem Orgelpunkt auf B wird die akkordisch-rhythmische Komponente des auftaktigen Motivs Grundlage für ein Wechselspiel zwischen den beiden Quartetten, das in weiterer Reduktion auf zwei Stakkatoachtel schließlich in halbtaktiger Frequenz abläuft.

174 Bei einer überwiegend ausgeglichenen Gestaltung der Ensemblestruktur erhält das erste Quartett durch kurze, virtuos angelegte Passagen, die den Spielern des zweiten Quartetts nicht zugestanden werden, einen besonderen Akzent (vgl. etwa die Überleitung in den B-Teil, T. 46 ff.).

175 Formal ist der Satz nach folgendem Schema aufgebaut: A – B – (a+b) – A – B' – (a+b)' – b' – A – (a+b)''; die Großbuchstaben stehen für die beiden kontrastierenden Hauptthemenkomplexe; a und b symbolisieren entsprechende thematische Bezüge in verarbeitenden Abschnitten.

Nb 111: LOUIS SPOHR: 3. Doppelquartett e-Moll op. 87

IV. Finale. Allegro molto (1–6)

übergestellt (Nb 112): Die beiden Chöre werden zur Exposition eines marschmäßig anmutenden Stakkatothemas<sup>176</sup> erstmals in dem Satz strikt voneinander getrennt (T. 51 ff.). Das symmetrisch aufgebaute Thema wird auf die beiden sich ablösenden Chöre aufgeteilt, wobei jedem eine Themenhälfte zukommt. Nach einer vollständigen Präsentation des Themas (acht Takte) wird der zweitaktige Themenkopf sogleich abgespalten und in einer Fortsetzung des Wechselspiels zwischen den beiden Quartetten fortgeführt (T. 59–70). Im Kontrast zur kompakten Oktettstruktur am Satzbeginn avanciert die doppelchörige Disposition hier zu einem Stilmittel, durch das die thematisch kontrastierenden Abschnitte zusätzlich eine klanglich geschärfte Individualisierung erfahren.

Der sukzessiven Gegenüberstellung der beiden kontrastierenden Themenkomplexe schließt sich nach einem weiteren deutlichen Einschnitt im Satzverlauf (Generalpause T. 104 f.) auf der Dominantebene eine Kombination der beiden bereits exponierten Themen in einem simultanen Ablauf als drittes (und letztes) prominentes thematisches Element des Satzes an (T. 111 f.).<sup>177</sup>

176 Das Thema erinnert mit seiner vorwiegend rhythmisch-akkordischen Profilierung an die entsprechend gestaltete Themenkomponente im Finale des zweiten Doppelquartetts (vgl. T. 1 ff.). Wie dort setzt auch hier das zweite Quartett mit dem Stakkatothema ein.

177 In der Gliederung des Satzes wird damit der dritte Abschnitt des ersten großen Satzteiles auf der tonartlichen Ebene eines Seitensatzes (Dominante) eingeleitet. Der simultanen Präsentation der beiden Themen zu Beginn dieses Abschnittes (T. 111 ff.) schließen sich noch eine Spielepisode (T. 121 ff.) und eine Art Schlussgruppe an (T. 145 ff.), die allerdings nicht wie in einem Sonatensatz in einen Durchführungsteil münden. Vielmehr entspricht der nachfolgende Formteil (T. 175–368) einer getreuen Reproduktion des Ablaufes der vorangegangenen drei Satzabschnitte (T. 1–174) in neuen tonartlichen Verhältnissen, wobei der erste Teil (T. 1–50) mit der sequenzierenden Melodik über Bordunklängen notengetreu – wie in einem Ritornell – übernommen wird (T. 175–224). Die ersten zwölf Takte dieses ersten Teiles werden vor der Coda nochmals als drittes Ritornell angespielt (T. 369–380), wodurch das formale Gerüst des Satzes als individuell ausgelegtes Sonatenrondo erscheint.

## Nb 112: LOUIS SPOHR: 3. Doppelquartett e-Moll op. 87

## IV. Finale. Allegro molto (51–70)

51

VI 1

VI 2

Va

Vc

58

64

70

*p* *cresc.* *f*

*p* *cresc.* *f*

*p* *cresc.* *f*

*p* *cresc.* *f*

*dim.* *p* *cresc.* *f* *dim.*

*dim.* *p* *cresc.* *f* *dim.*

*dim.* *p* *cresc.* *f* *dim.*

*dim.* *p* *cresc.* *f* *dim.*

*mf* *cresc.* *f* *dim.*

*mf* *cresc.* *f* *dim.*

*mf* *cresc.* *f* *dim.*

*mf* *cresc.* *f* *dim.*

Dabei wird die scharfe Trennung zweier gleichartig gestalteter Chöre zunächst nochmals in Ablösevorgängen als strukturbildendes Mittel eingesetzt,<sup>178</sup> bevor die Konturen der doppelchörigen Anlage in der nachfolgenden Spielepisode, in der der Fokus vor allem auf die erste Violine des ersten Quartetts gerichtet wird, erneut verwischt werden (T. 131 ff.).<sup>179</sup>

Dass Spohr im Finale des dritten Doppelquartetts eine neue Dimension der Ensemblebehandlung erreicht hat, wird auch im Vergleich mit den einfacher strukturierten Mittelsätzen der beiden mittleren Doppelquartette deutlich. Gegenüber den Kopfsätzen und den korrespondierenden Sätzen im ersten Doppelquartett heben sie sich zwar durch eine weitgehende Gleichbehandlung der beiden Chöre ab, doch verbleibt das texturale Arrangement fast durchgehend beim schlichten Konzept einer strikten Trennung zweier in sich abgeschlossener Quartette.

Wesentliches strukturelles Element der Rahmenteile im Menuett aus Opus 77 bzw. im Scherzo aus Opus 87 sind Wechselspielsequenzen zwischen den beiden Chören in einem weitgehend homophon gestalteten Satz. Kontrastierend hierzu wird in den Trios das zweite Quartett nochmals auf die Funktion eines reinen Begleitensembles reduziert, über dem die einzelnen Mitglieder des ersten Quartetts konzertieren.

Eine ähnliche Aufteilung der texturalen Verhältnisse findet sich im *Larghetto con moto*, dem langsamen Satz des zweiten Doppelquartetts, der entsprechend der klassischen dreiteiligen A-B-A-Form angelegt ist. Wie in den beiden beschriebenen Trios beschränkt sich auch hier im Mittelteil (T. 37–50) das zweite Quartett auf das Ausbreiten einer begleitenden Grundstruktur, über der im ersten Quartett der Kopf des am Satzbeginn exponierten Hauptthemas sequenziert wird. Die Exposition und die leicht variierte Reprise des Hauptthemas werden dagegen in den Rahmenteilern von den beiden Chören zu gleichen Teilen bestritten.<sup>180</sup> Der strukturell kontrastierende Wechsel zwischen einer ausgeglichenen Ensemblebehandlung und einer konzertanten Hervorhebung des ersten Quartetts gliedert auch die Abfolge der Satzteile im *Andante con Variazioni* des dritten Doppelquartetts (Nb 113): Das Thema wird mit seinen echoartigen Wechselspielkomponenten zunächst im sukzessiven Rollentausch der Ensembles exponiert (T. 1–12). Diese strukturelle Anlage wird in der zweiten und vierten Variation (T. 53–72 bzw. T. 93–112), wie auch in der Coda (T. 141–153) in umspielenden Varianten reproduziert. Kontrastierend stehen dazwischen drei Variationen mit stark asymmetrischer funktionaler Verwendung der Chöre

178 Die einzelnen Stimmen der beiden Chöre sind dabei gleichartig gestaltet: Der Kopf des Stakkatothemas durchläuft jeweils die Mittelstimmen, eingerahmt von einer verkürzten Version der melodischen Linie des ersten Themas in der ersten Violine und einem Orgelpunkt im Violoncello, der den zugehörigen Bordunklang des Satzbeginns repräsentiert.

179 So werden in der nachfolgenden Spielepisode (T. 121 ff.), die sich sukzessive zu einer Solokadenz für die erste Violine des ersten Quartetts mit dem typischen Trillerabschluss entwickelt (T. 137 ff.), die verbleibenden Instrumente über die Quartettgrenzen hinweg zu einem Begleitensemble zusammengefasst.

180 Zunächst trägt jeweils das erste Quartett den Hauptanteil an dem Thema mit auftaktig sequenzierendem Charakter (T. 1–7 bzw. T. 51–58). Das zweite Quartett tritt nur alle zwei Takte mit einem akzentuierten Einwurf hinzu. Im achten Takt tauschen die beiden Chöre zur Themenwiederholung dann jeweils ihre funktionale Rolle (T. 8–15 bzw. T. 59–65). Der Satz klingt im Wechselspiel des auftaktigen Hauptthemensequenzgliedes zwischen den beiden Quartetten aus.

## Nb 113: LOUIS SPOHR: 3. Doppelquartett e-Moll op. 87

## II. Andante con Variazioni (T. 1–12)

**Andante con Variazioni**

The score is written for four parts: Violin I (VI I), Violin II (VI II), Viola (Va), and Cello/Double Bass (Vc). The key signature is one flat (E minor), and the time signature is 2/4. The first variation (measures 1-12) is marked *p* (piano). The second variation (measures 13-24) is marked *pp* (pianissimo). The third variation (measures 25-36) is marked *mf* (mezzo-forte). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

re. Die an zentraler Position stehende dritte Variation (T. 73 ff.) verleiht dem ursprünglich leicht getupften Thema einen marschmäßigen Charakter, wobei die thementragenden Violinen im ersten Quartett mit einem zackig-akkordischen Begleitmuster im zweiten Quartett unterlegt werden.<sup>181</sup> Rein begleitend ist das zweite Quartett ebenfalls in den verbleibenden Variationen eins

181 Dieses behält die untergeordnete Rolle auch im zweiten Teil der Variation bei, auch wenn es vorübergehend in die spielerischen 32tel-Figurationen des ersten Quartetts integriert wird.

(T. 33–52) und fünf (T. 120–140), die als Bravourpartien ganz auf den virtuosen Part der Violine des ersten Quartetts ausgerichtet sind.<sup>182</sup>

Auch wenn Spohr in den beiden mittleren Doppelquartetten gegenüber dem ersten zunehmend einen ausgewogenen Satz zwischen den Chören und innerhalb der beiden Ensembles anstrebte, verzichtete der nach wie vor aktive Geigenvirtuose<sup>183</sup> nicht ganz auf technisch exponierte Passagen, durch die vor allem das erste Quartett ausgezeichnet wird. Sie spielen quantitativ zwar keine herausragende Rolle, scheinen aber gerade bei Aufführungen mit prominenten Interpreten einen Eindruck hinterlassen zu haben, der die Faktur in ihrer tatsächlichen gestalterischen Breite nicht adäquat widerspiegelt. So berichtete etwa Eduard Hanslick von einer Aufführung des dritten Doppelquartetts im Jahr 1859, an der Joseph Hellmesberger beteiligt war:

„[...] Hellmesberger [spielte] mit ungemeiner Grazie und Leichtigkeit die erste Violine, welche, in den hellsten Vordergrund gestellt, die anderen sieben Instrumente mehr wie einen gefälligen Hofstaat, denn als ebenbürtige Genossen um sich versammelt.“<sup>184</sup>

Die außerordentliche Herausstellung von spielerischen Einzelleistungen bei der Aufführung des Werkes nahm im darauffolgenden Jahr noch bizarrere Züge an, als der Korrespondent der *NZfM* – sicherlich durch eine entsprechende Erwartungshaltung konditioniert – über ein Zusammentreffen von Hellmesberger und Vieuxtemps berichtete:

„Nicht minder sieghaft hat sich Vieuxtemps' Wirken in Spohr's Doppelquartett aus E moll [ausgenommen ...]. Ein wahrer Heldenkampf um eine auf beiden Seiten gleich getheilte Künsterlehre war sein Wetteifer mit unserem trefflichen Hellmesberger in der Wiedergabe der concertanten Partien des reizvollen Spohr'schen Doppelquartetts.“<sup>185</sup>

Der virtuose Aspekt fällt beim vierten Doppelquartett g-Moll op. 136, das mit großem zeitlichem Abstand zum dritten im Todesjahr Mendelssohns 1847 entstanden ist, kaum mehr ins Gewicht.<sup>186</sup> Zugleich erreicht die in den mittleren Doppelquartetten Spohrs erkennbare Entwicklung der Ensemblebehandlung zu einer gleich gewichteten doppelchörigen Anlage ihren Höhepunkt.<sup>187</sup> So ist das zweite Quartett nun in allen vier Sätzen und damit erstmals auch im Kopfsatz grundsätzlich auf eine Stufe mit dem ersten Quartett gestellt.

182 In der fünften Variation verselbständigt sich das Passagenwerk der Geige dabei so weit, dass das Violoncello des ersten Quartetts stützend das Thema vortragen muss.

183 Sein letztes *Quatuor brillant* (A-Dur, op. 93) komponierte Spohr zwei Jahre nach dem dritten Doppelquartett 1835.

184 Eduard Hanslick, *Geschichte des Concertwesens in Wien*, Bd. 2, S. 190.

185 *NZfM* 52 (1860) Nr. 21, S. 189.

186 Das vierte Doppelquartett ist ein Jahr vor dem Sextett op. 140 entstanden, in dem – wie bereits in Kapitel 7.3.4 ausgeführt – Spohrs zunehmendes Interesse an einem kammermusikalisch ausgeglichenen Satz in seinem Spätwerk die deutlichste Ausprägung fand.

187 Diese Aspekte wurden auch in der Rezension der Druckausgabe des Werkes in der *Neuen Berliner Musikzeitung* besonders vermerkt: „Speziell zeichnet es [das Doppelquartett] sich aber von den Früheren durch zwei Hauptdinge aus und zwar: 1) durch grössere Einfachheit, d. h. in Hinsicht der Schwierigkeit der Ausführung der Einzelstimmen und 2) dadurch dass hier nicht das erste Quartett die Hauptrolle provocirt, sondern fast durchweg beide gleichbedeutend in die Verarbeitung der Hauptgedanken eingreifen“ (4, 1850, Nr. 9, S. 66).



Die einzigen Abschnitte, in denen das erste Quartett noch eine dominierende Rolle spielt, sind die mittleren Teile des langsamen Satzes (*Larghetto*) und des Scherzos. Die asymmetrische Ensemblebehandlung mit einem begleitenden zweiten Quartett wird hier allerdings – wie schon in den entsprechenden Mittelsätzen von Opus 77 und Opus 87 – als dramaturgisches Mittel der Kontrastbildung gegenüber den jeweiligen Rahmenteilten eingesetzt, in denen die beiden Ensembles als gleichwertige Partner im Wechsel einander gegenübergestellt werden.<sup>188</sup>

Gänzlich ausgeglichen ist die Rolle der Chöre in den Ecksätzen.<sup>189</sup> Das zweite Quartett ist hier nun vollends emanzipiert. Die neue flexible Handhabung der Ensemblestruktur demonstriert Spohr gleich bei der Eröffnung des Werkes zu Beginn des Kopfsatzes auf eindrucksvolle Weise (Nb 114). Die doppelchörige Anlage bleibt in den ersten Takten verborgen: Über einem Orgelpunkt auf G baut sich aus dem Bassregister ein immer dichter werdender schwebender Klang auf, wobei die beiden Quartette zusammengefügt als geschlossenes Oktett behandelt werden. Ein deutlich konturiertes Thema wird dabei nicht unmittelbar erkennbar. Spohr thematisiert im Hauptsatz vorrangig die Genese eines anwachsenden Klangbildes in wiegender Dreierhythmik und somit die Exposition des Ensembleklangs mit seinen acht Stimmen als eigene Qualität. Erst nach Erreichen der Vollstimmigkeit wird die doppelchörige Struktur bei der weiteren Entwicklung des Themas in einem Wechselspiel als neue Facette des Klangspektrums herausgeschält (T. 11 ff.).<sup>190</sup>

Differenzierter beteiligt Spohr die beiden Chöre im Seitensatz, wobei er sich bei der thematischen Gestaltung der Fink'schen Forderung nach zwei eigenständig profilierten Ensembles annähert (Nb 115): Das Seitensatzthema ist aus zwei kontrastierenden Elementen zusammengesetzt, die jeweils von einem der beiden Quartette präsentiert werden. Das eine ist blockhaft akkordisch und von synkopierter Rhythmik geprägt (erstmalig T. 55–57 im ersten Quartett). Seine Einsätze werden durch ein sangliche solistisch präsentierte Legatolinie im anderen Quartett ver-

188 Das *Larghetto*thema ist in den Rahmenteilten des dreiteilig angelegten langsamen Satzes (A-B-A') als Wechselspiel zwischen den beiden Quartetten gestaltet, wobei zunächst das erste Quartett einsetzt und das zweite in eintaktiger Frequenz antwortet. Dabei wird die melodische Linie jeweils nahtlos von einem Chor in den anderen überführt. Bei der Wiederholung des Themas (T. 14–24) tauschen die beiden Ensembles die Rollen und die Initiative geht vom ersten Quartett aus. Diese Reihenfolge bleibt auch im abschließenden A'-Teil beibehalten (T. 58 ff.). In dem kurzen Mittelteil (T. 38–57) wird ein prägnantes neues Motiv in den Vordergrund gestellt, bestehend aus schnell aufsteigenden 32tel-Floskeln gebrochener Akkorde, die vorrangig durch die Stimmen des ersten Quartetts sequenziert werden. Der dünne Begleitsatz besteht aus einer Pizzikatoformel fallender Quarten und Quinten, die bereits im A-Teil exponiert wurde (erstmalig T. 7–12) und nun durchgehend durch die Register geführt wird. Ein ausgeglichenes Wechselspiel zwischen den beiden Chören prägt auch die ruppig-homophon daher kommende Thematik der Rahmenteilten des Scherzos (d-Moll). Mit einem flächigen Bordunklang wiegender Rhythmik legt das zweite Quartett dagegen im Trio (D-Dur) die Grundlage für einen Abschnitt stark kontrastierenden Charakters, in dem alle vier Stimmen des ersten Quartetts solistisch alternierend Triolenfigurationen sequenzieren.

189 Die Ecksätze folgen formal dem Sonatenhauptsatzschema.

190 Bei der Wiederholung des Themenkomplexes (T. 24–40) tauschen die Ensembles ihre Parts; in der Reprise wird die Reihenfolge von Themensetzung und -wiederholung als weitere strukturelle Variante nochmals gespiegelt (T. 186 ff. bzw. T. 209 ff.), womit allerdings keine signifikant vernehmbaren Varianten der klangräumlichen Effekte verbunden sind.

## Nb 114: LOUIS SPOHR: 4. Doppelquartett g-Moll op. 136

## I. Allegro (T. 1–17)

**Allegro**

The musical score is written for two quartets, each with Violin I (VI I), Violin II (VI 2), Viola (Va), and Violoncello (Vc). The key signature is G minor (three flats). The tempo is Allegro. The score is divided into four systems. The first system (measures 1-17) shows the initial entries of the quartets. The first quartet (VI I, VI 2, Va, Vc) enters with a melody in the right hand and a supporting line in the left hand. The second quartet enters with a similar pattern. Dynamics include *pp*, *cresc.*, *f*, and *dim.*. The second system (measures 18-24) continues the development of the themes. The third system (measures 25-31) shows further interaction between the quartets. The fourth system (measures 32-38) concludes the first system of the quartet.

knüpft (erstmalig T. 57–61 im Violoncello des zweiten Quartetts), die jeweils mit einer Achtelkette eines gebrochenen Dreiklangaufganges anstimmt und sukzessive alle vier Stimmen durchläuft.<sup>191</sup> Die beiden motivischen Elemente des Seitensatzthemas bilden zusammen mit den Sechzehntelfigurationen der anschließenden Spielepisode (T. 87 ff.) das thematische Material für die Durchführung (T. 126 ff.), in der die beiden Quartette eine längere Wechselspielsequenz bestreiten: Anstelle thematischer Arbeit werden mit dieser typischen doppelchörigen Faktur vor allem stereophone Klangeffekte ausgespielt.

191 Wie schon im Hauptsatz tauschen die beiden Quartette auch bei der Wiederholung des Seitenthemenkomplexes ihre Parts (T. 73 ff.); die ursprüngliche Reihenfolge von Themensetzung und -wiederholung bleibt in der Reprise des Seitensatzes allerdings gewahrt (T. 235 ff. und T. 253 ff.).

## Nb 115: LOUIS SPOHR: 4. Doppelquartett g-Moll op. 136

## I. Allegro (T. 55–62)

The musical score for measures 55-62 of the first movement of the 4th Double Quartet in G minor, Op. 136 by Louis Spohr. The score is for Violin I (VI 1), Violin II (VI 2), Viola (Va), and Violoncello (Vc). The key signature is G minor (three flats) and the time signature is 6/8. The score shows a complex texture with various dynamics (pp, mf, p, pizz., arco) and articulations (accents, slurs). The first system (measures 55-62) features a variety of rhythmic patterns and melodic lines across the four staves.

Wie im Kopfsatz verfolgt Spohr auch im Finale den Ansatz, alle Mitglieder des großen Ensembles gleichermaßen an den thematischen Abläufen zu beteiligen. Doch während es ihm dort gelingt, kontrastierende thematische Elemente in unterschiedlichen Texturen abwechslungsreich zu präsentieren, zeigt das Finale deutliche Längen. Verantwortlich hierfür ist vor allem die wesentlich einförmigere thematische Gestaltung der Satzabschnitte: Die beiden Hauptthemen ähneln sich sehr stark in ihrer linearen Grundstruktur verwandter diastematischer Verläufe, die sich im Kern jeweils auf schlichte, lediglich individuell artikulierte Skalengänge zurückführen lassen.<sup>192</sup> Nachdem im Hauptsatz das Thema in einem weitgehend ungeteilten Ensemble<sup>193</sup> vorrangig von der ersten Violine und dem Violoncello des ersten Chores exponiert wird, präsentiert Spohr das ausgreifende Skalenthema des Seitensatzes im texturalen Rahmen der Doppel-

192 Hinter dem Hauptthemenkopf (VI 1 im ersten Quartett, T. 3–6), der das motivische Profil des Hauptsatzes maßgeblich bestimmt, verbirgt sich eine ab- und wieder aufsteigende Skala innerhalb eines Sextraumes. Die abwärts gerichteten Gänge sind stets mit Achtelfigurationen umspielt, wie sie bereits in den beiden einleitenden Takten (T. 1 f.) in der Art eines eröffnenden Vorhanges angedeutet werden. Die aufwärts gerichteten bieten eine dynamische Steigerung im Stakkato. Diese Pendelbewegung wird in der Überleitung bei einem Wechsel in den 6/8-Takt in umgekehrter Bewegungsrichtung sogleich aufgegriffen (T. 43 ff.): Jeweils auf einen Terzraum beschränkt durchziehen nach oben ausschwingende Fünftongruppen gestoßener Viertel in taktweiser Ablösung alle Stimmen der Partitur, womit im kleinen Maßstab bereits die Seitensatzthematik vorgezeichnet wird. Sie besteht aus einer nun weit nach oben über ein- einhalb Oktaven ausschwingenden skalenförmigen Legatolinie in der Durparallele B-Dur (T. 63 ff.).

193 Die Besetzungsgröße des geschlossen angelegten Ensembles schwankt dabei zwischen Quintett und Oktett.

quartettstruktur (Nb 116). Dieses Konzept ist dann unproblematisch, wenn der Themenkomplex im Zusammenspiel zweier gleichwertiger Ensembles ein konzises Gebilde ausprägt, in dem redundante Elemente vermieden werden, wie etwa in der knappen thematischen Formulierung des Seitensatzthemas im Finale des dritten Doppelquartetts (T. 51–58). Im vorliegenden Fall kommt es bei der Entwicklung des Seitensatzthemas allerdings bereits während des ersten vollständigen Ablaufes (T. 63–80) zur Wiederholung der einzelnen Themenglieder durch zwei identisch gestaltete Chöre, die alternierend in Erscheinung treten. Der bereits in sich abschnittsweise repetierend angelegte Themenkomplex wird im Rollentausch der Ensembles nochmals in seiner Gesamtheit wiederholt (T. 81 ff.). Zwar sind die mit dieser Gestaltungsweise verbundenen Echowirkungen nicht ohne Reiz, doch entsteht durch die vielfachen Wiederholungen wenig charakteristischen thematischen Materials ein weitgehend eintönig gestalteter Komplex von 36 Takten, der nochmals ungekürzt in der Reprise aufgegriffen wird (T. 277 ff.) und spätestens hier einer variierenden Modifikation bedurft hätte. Vergleichbare Schwächen in der Dramaturgie, die einer möglichst ausgeglichenen Beteiligung der Stimmen in den beiden Chören geschuldet sind, durchziehen den gesamten Satz und prägen in besonderem Maße die sehr schematisch angelegte Durchführung.<sup>194</sup>

Die Problematik, alle Instrumente eines doppelchörig strukturierten achtstimmigen Ensembles adäquat in einen Satz einzubinden, der für den Zuhörer in seinen Details noch nachvollziehbar bleibt, wurde in der zeitgenössischen Diskussion des vierten Doppelquartetts besonders betont. Dabei wurde allerdings weder auf Finks zwei Jahrzehnte zuvor publizierte Theorie für eine „Gattung“ Doppelquartett rekurriert, noch wurden ähnliche, am kammermusikalischen Ideal des Streichquartetts orientierte Anforderungen an die Faktur ein weiteres Mal formuliert. In einer Besprechung, die anlässlich der Drucklegung des Werkes im Jahr 1850 in der *NZfM* erschien, stellte der Rezensent den Wert von Spohrs kompositorischer Lösung sogar grundsätzlich in Frage:

„Für Zuhörer, welche die Musik dieser Werke als ein Ganzes auffassen, verwandeln sich die zahlreichen Pointen des Abnehmens, Alternirens, Unterbrechens und Imitirens der Stimmen [...] in Einförmigkeit und ermüdende Längen. In der That sind manche Sätze der vorliegenden Werke nur deshalb so lang ausgefallen, weil die besonderen Rücksichten auf Zahl der Stimmen, Gruppierung derselben in verschiedene Chöre, alternatives Ausbeuten des Gedankens und dergleichen die allgemeine Rücksicht auf angemessene Gedankenführung überwogen hat. In Folge dessen ermangeln diese Werke zuweilen der sonstigen Präcision und Kürze

194 In der Durchführung werden Hauptsatz und Überleitung in den Seitensatz in zwei verarbeitenden Komplexen getrennt voneinander aufgegriffen. Auch hier stellte sich Spohr die Aufgabe, die Verarbeitung des thematischen Materials möglichst gleichgewichtig auf die beiden Ensembles und innerhalb dieser auf die einzelnen Stimmen zu verteilen. Relativ knapp gestaltet sich dies noch zu Beginn der Durchführung, wo der Kopf des Hauptthemas mit den Achtelumspielungen nacheinander durch die drei Oberstimmen des ersten, dann des zweiten Quartetts sequenziert wird (T. 151–166), um dann über 16 Takte fortgesponnen der ersten Violine ihren einzigen virtuos herausgehobenen Auftritt innerhalb des Doppelquartetts zu gewähren. Ausführlicher fällt dagegen die explizit doppelchörig angelegte Durchführung der Überleitungsmotivik aus (T. 183–214). Dabei wird allerdings nur im größeren Umfang das reproduziert, was bereits aus der Überleitung bekannt ist: eine alternierend blockhafte Ablösung der beiden Chöre. Eigentliche thematische Arbeit findet hier – wie schon in der Durchführung des Kopfsatzes – nicht statt. Die räumliche Klangwirkung der wechselnden Chöre unter changierenden Klangfarben steht im Mittelpunkt der Passage.

## Nb 116: LOUIS SPOHR: 4. Doppelquartett g-Moll op. 136

## IV. Finale. Vivace (T. 63–80)

63

VI I

VI 2

Va

Vc

*p*

*mf*

*pp*

*f*

*p*

71

*pizz.*

*arco*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

*pizz.*

*arco*

76

*mf*

*dim.*

*pp*

*dim.*

*pizz.*

*f*

*arco*

*dim.*

*f*

*cresc.*

*f*

*dim.*

*dim.*

*dim.*

*dim.*

der Spohr'schen [...]. Freilich beanspruchen, wo einmal 2 Primo-Violen beliebt sind, jeder ihrer Spieler – wo paarweise Bratschen und Violoncelli vorhanden, jedes dieser Instrumente [–] sein reichliches Theil. Was aber frägt der Zuhörer, selbst der musikverständige, nach den egoistischen Ansprüchen der Spieler oder der Instrumente, wenn ihm diese Ansprüche nicht – wie beim Solospiel – geradezu als erster Zweck vor Augen gerückt werden. So kommt es denn, daß man bei den vorliegenden Werken Spohr's die Musik über die Spieler vergißt, während man z. B. bei einem Quartette Beethovens die Spieler über die Musik vergißt.“<sup>195</sup>

Dieses Problem benannte Eduard Hanslick bereits beim dritten Doppelquartett, zu dem er anmerkte: „Die Gedanken, die er [Spohr] ausspricht, wiederholt er vier- bis achtmal und kann an lebenswürdigen Artigkeiten, die ihm gelungen, sich selbst nicht satt hören.“<sup>196</sup>

An Spohrs Doppelquartetten wurden schon von den Zeitgenossen gerade dort vermehrt strukturell-dramaturgische Schwächen moniert, wo sie einer doppelchörigen Schreibart im eigentlichen Sinne durch eine ausgewogene Behandlung der beiden Ensembles am nächsten kommen. Die Emanzipation des zweiten Quartetts von der Rolle des Begleitensembles verband Spohr – wie gezeigt – ab dem dritten Doppelquartett zudem mit der Möglichkeit, die vorangestellte Ensemblestruktur vorübergehend aufzulösen und die acht Stimmen als geschlossenen Oktettverband einzusetzen. Über diese Entwicklung der Faktur äußerte auch Spohrs langjähriger kritischer Begleiter Moritz Hauptmann in der Rückschau auf alle vier Doppelquartette seine Bedenken. Die zunehmend gleichberechtigte Einbeziehung aller acht Stimmen ging für ihn mit wachsenden Problemen beim intellektuellen Erfassen der Satzstrukturen einher, wie er in einem Brief an Spohr im Juni 1849 anmerkte:

„Man bekommt doch erst bei dem Wiederhören der Musik, wenn man sie nicht mehr als Novität aufzunehmen hat, den vollen künstlerisch musikalischen Eindruck, wenigstens geht es mir so. So war mir's auch bei dem [vierten] Doppelquartett, bei dem ich das erste Mal zu sehr mit dem Zusammenfassen des Einzelnen beschäftigt wurde. Das wird in diesem letzteren auch mehr beschäftigen als bei Ihren früheren, die am zweiten Quartett mehr einen ruhigen Hintergrund haben, auf welchem das erste, das hauptsächlich wortführende, sich klarer hervorhebt. Dadurch, daß das Concertierende hier nur an vier Stimmen, nicht an acht vertheilt ist, erhalten diese auch mehr Continuität, wodurch das Verfolgen und Zusammenhören erleichtert wird. Mir war der Stil dieser Doppelquartette deßhalb immer viel künstlerisch klarer, als der des Mendelssohn'schen Octetts.“<sup>197</sup>

Zu einem Zeitpunkt, zu dem die außerordentliche Besetzung mit acht obligaten Solostreichern innerhalb des Kammermusikrepertoires noch großen Seltenheitswert besaß, bevorzugte der einflussreiche Theorielehrer unter dem Gesichtspunkt der „Klarheit“ des Satzes eine Ensemble-

195 *NZfM* 32 (1850) Nr. 41, S. 211.

196 *Geschichte des Concertwesens in Wien*, Bd. 2, S. 190.

197 Brief vom 1. Juni 1849 (*Briefe von Moritz Hauptmann an Ludwig Spohr*, S. 34 f.); zur Faktur der vorangegangenen Doppelquartette bemerkte Hauptmann in einem Brief an Spohr aus dem Jahr 1846 entsprechend: „[...] wie auch in Ihren Doppelquartetten immer bei kunstvoller Combination die größte Klarheit vorhanden ist, was man bei anderen Zusammenstellungen, die über das Gebräuchliche hinausgehen nicht oft sagen kann, das ist was zwar nur der Verständige versteht und als höchste Kunst zu würdigen weiß; was aber auch dem bloß fühlenden Hörer zusagt und ihn in gute Stimmung setzt“ (ebda., S. 22).

strukturierung mit funktionaler Bindung der beiden Chöre, wie sie in Spohrs erstem Doppelquartett ihre reinste Umsetzung fand.<sup>198</sup> Mit diesem pragmatischen Ansatz steht Hauptmann dem Fink'schen Idealentwurf einer neuen Gattung aus dem Jahr 1828 diametral gegenüber.

\*

Die angeführten Vorbehalte gegen die „späteren“ Doppelquartette spiegeln sich auch in der frühen Rezeptionsgeschichte der Werke zu Spohrs Lebzeiten wider. Nimmt man die Zahl dokumentierter Aufführungen der vier Doppelquartette als Maß für ihren Erfolg auf den internationalen Konzertpodien und den damit verbundenen Verbreitungsgrad, so ergibt sich ein sehr heterogenes Bild. (Als Anhaltspunkte sollen die im Rahmen der Untersuchung nachgewiesenen Aufführungen dienen, die im Anhang für jedes der vier Doppelquartette in tabellarischer Form aufgeführt werden.)<sup>199</sup> Während dem ersten Doppelquartett nach seiner Uraufführung durch Spohr im Rahmen eines Abonnement-Konzertes der Kasseler Saison 1824/25 ein großer Erfolg im europäischen Raum beschieden war, lösten die drei Nachfolgewerke offensichtlich ein weit geringeres Interesse aus. Voraussetzung dafür, dass sich das erste Werk für die bis dahin unbekannte und zugleich nicht eben leicht zusammenzustellende Besetzung relativ schnell verbreitete, war die verhältnismäßig rasch erfolgte Drucklegung der Stimmen im Jahr 1825, in dem schon drei Aufführungen durch Schuppanzigh in Wien belegt sind.

Bereits in den ersten zehn Jahren wurde das Werk in großen europäischen Musikzentren von Wien über Leipzig und Berlin bis Budapest und Prag aufgeführt. Interessanterweise war Spohr, der vor seiner Kasseler Zeit der erfolgreichste Interpret und Propagator seiner Kammermusik auf der internationalen Bühne war, offensichtlich nicht maßgeblich an der Verbreitung des Werkes beteiligt. Spohrs Name taucht erst relativ spät ab 1843 in Zusammenhang mit Konzerten auf, die ihm zu Ehren in London (1843), Hannover (1855) und Bremen (1858) veranstaltet wurden. Dass sich das ungewöhnlich besetzte Werk sehr schnell und nachhaltig im internationalen Konzertbetrieb etablieren konnte (wovon die Dokumentation im Anhang naturgemäß nur ein unvollständiges Bild entwerfen kann), steht im Widerspruch zu der erst unlängst wiederholten These, dass Spohr seit Antritt seiner Stelle in Kassel (ab den Streichquartetten Opus 58) eigentlich nur noch für den eigenen „Quartettzirkel“ komponiert habe und Aufführungen andernorts kaum mehr nachweisbar seien.<sup>200</sup> Das Gegenteil ist jedenfalls beim ersten Doppelquartett zu beobachten, das in das Repertoire mehrerer renommierter Ensembles der Zeit eingegangen ist. Neben dem *Schuppanzigh-Quartett* in Wien (drei Aufführungen im Jahr 1825) und den Konzertreihen von Friedrich Wilhelm Pixis in Prag (1834 u. 1838) finden sich hier bezeichnenderweise Quartett-Gesellschaften, die sich seit der Mitte der 1830er-Jahre auch mit Mendelssohns Oktett interpretatorisch auseinander setzten. Hierzu gehörten u. a. das Quartett des Konzertmeisters

198 Auch der bereits zitierte Rezensent der Druckausgabe des vierten Doppelquartetts schickte seinen Ausführungen in der *NZfM* grundsätzliche Zweifel voraus, dass Zuhörer, „die es in der Kunst des Musikverstehens nicht bis zur gleichzeitigen Verfolgung der Individualitäten von 6 bis 8 Spielern gebracht haben“, ein gesteigertes Interesse an der Spohr'schen Faktur entwickeln könnten (32, 1850, Nr. 41, S. 211).

199 In größerem Umfang wurden Aufführungen der Doppelquartette bereits von Hans Glenewinkel in seiner Dissertation *Spohrs Kammermusik* aus dem Jahr 1912 dokumentiert.

200 Vgl. Friedhelm Krummacher, *Das Streichquartett*, Bd. 1, S. 321.



Hubert Ries (1835, 1837 u. 1838), dessen Bearbeitung des ersten Doppelquartetts als „Quartett-Concertante“ bereits Erwähnung fand, und das *Zimmermannsche Quartett* (1839): Die beiden Berliner Ensembles gestalteten im Jahr 1836 auch die erste öffentliche Aufführung von Mendelssohns Oktett in der preußischen Metropole.<sup>201</sup>

Eine besondere Rolle spielte in diesem Kontext das *Gewandhaus-Quartett*, dessen Gründer Heinrich August Matthäi Spohrs Doppelquartett schon 1826 dem Leipziger Publikum vorstellte.<sup>202</sup> Matthäis Nachfolger Ferdinand David, der durch die enge Verbindung zu Mendelssohn vor allem in den 1840er-Jahren zu den prominentesten Interpreten von dessen Oktett gehörte,<sup>203</sup> setzte Spohrs erstes Doppelquartett ebenfalls mehrfach auf die Programme der Gewandhauskonzerte.<sup>204</sup> Gemeinsam wurden die beiden Werke im Abschlusskonzert der Quartettsaison des Gewandhauses am 7. März 1840 unter Mitwirkung Mendelssohns an der Bratsche gespielt.

Das Doppelquartett wurde in den ersten Jahrzehnten seiner Aufführungsgeschichte in die beiden Konzertformen integriert, die für die Präsentation von Kammermusikwerken das übliche Podium bildeten: Wie schon bei der Uraufführung durch Spohr in Kassel war es zum einen Bestandteil gemischter Programme, in denen etwa Orchesterwerke mit Konzertsätzen, solistischen Darbietungen, Gesang und Kammermusik kombiniert wurden.<sup>205</sup> Häufiger noch war es Programmpunkt reiner Kammerkonzerte, die von Quartett-Gesellschaften meist im Rahmen von Abo-Reihen veranstaltet wurden.<sup>206</sup>

In der Presse wurde die Komposition über die Jahre hinweg fast durchweg sehr positiv, teils überschwänglich aufgenommen,<sup>207</sup> wobei Finks kritische und fundamentale Auseinandersetzung mit der ungewöhnlichen Besetzungsdisposition aus dem Jahr 1828 erstaunlicher Weise keine Fortsetzung fand. In einer Konzertrezension aus dem Jahr 1859 wurde lediglich die als eintönig empfundene Instrumentierung des doppelchörigen Streicherensembles problematisiert:

„Spohr's Doppel-Quartett [d-Moll] ist viel unterhaltender für das Auge und die Mitwirkenden, als für die Zuhörer. Obgleich die Hauptthemen gegensätzlich genug von einander geschieden sind, um von dem Kenner richtig verfolgt und erkannt zu werden, so verliert sich doch dieses Hauptinteresse sehr bald durch die monotone Klangfarbe der sich gegenüber stehenden Kör-

201 *AmZ* 38 (1836) Nr. 12, Sp. 193; *NZfM* 4 (1836) Nr. 16, S. 70.

202 Vgl. Ernst Rychnowsky, *Ludwig Spohr und Friedrich Rochlitz*, S. 275.

203 Aus den Jahren 1836 bis 1847 sind allein sieben Aufführungen dokumentiert, an denen Ferdinand David beteiligt war (vgl. hierzu in der vorliegenden Arbeit den Abschnitt zur Rezeptionsgeschichte von Mendelssohns Oktett).

204 Nachweisbar sind Aufführungen aus den Jahren 1840, 1846 und 1864, die jeweils im Rahmen von „Abendunterhaltungen“ für Kammermusik im Gewandhaus stattfanden (vgl. die Übersicht im Anhang).

205 Vgl. etwa die entsprechenden Angaben zu den Programmen in den Rezensionen zu folgenden Konzerten aus der Übersicht: Kassel (Winter 1824/25), Pest (1826), Berlin (1832, 1835 u. 1837) oder Prag (1845).

206 Die Verdoppelung des Standardensembles bedeutete bei diesen Veranstaltungen einen nicht unwesentlichen personellen Mehraufwand, der in den Rezensionen auch explizit vermerkt wird: Die zusätzlich engagierten Kollegen werden dabei zumeist namentlich gewürdigt.

207 Vgl. etwa die Rezension der wiederholten Aufführung durch Schuppanzigh in Wien: „Im Abonnement-Quartett [...] hörten wir [...] zum erstenmal öffentlich Spohr's neues Double-Quatuor, ein Kunstwerk, das dem Componisten schon allein den Ehrenplatz unter den vorzüglichsten Meistern anweisen würde, wenn auch nicht jede seiner Arbeiten den Stempel der höheren Meisterschaft trüge“ (*AmZ* 27, 1825, Nr. 9, Sp. 149).

per zweier Streichquartette. Das Lesen der Partitur wird immer das meiste Interesse gewährleisten.“<sup>208</sup>

Für die nachfolgenden drei Doppelquartette sind Aufführungen außerhalb des Spohr'schen Kreises nur in geringem Umfang nachweisbar, wobei nochmals renommierte Interpreten in Erscheinung traten, die bereits das erste Doppelquartett in ihr Repertoire aufgenommen hatten. Bleibendes Interesse an der Besetzung zeigte etwa Schuppanzigh, der das zweite Doppelquartett bereits 1828 (ein Jahr nach der Drucklegung) in Wien präsentierte.<sup>209</sup> Zehn Jahre später führte Schuppanzighs Nachfolger Joseph Hellmesberger das dritte Doppelquartett in Wien ein.<sup>210</sup> Frühe Aufführungen des Werkes sind auch wiederum aus Prag durch Pixis dokumentiert (1837 u. 1839).

Das schwindende Interesse an den drei Nachfolgewerken mag auch damit zusammenhängen, dass Spohrs Kompositionen nicht mehr als zeitgemäß empfunden wurden. So äußerte Eduard Hanslick im Anschluss an eine Aufführung des dritten Doppelquartetts durch Hellmesberger im Jahr 1859:

„Die Composition blickte uns mit freundlichen, aber gealterten Zügen an; noch mehr sind Schmuck und Zierrath rococo geworden.“<sup>211</sup>

Allerdings verweisen die spezifischen Umstände, unter denen die überwiegende Zahl der dokumentierten Aufführungen ab den 1840er-Jahren zustande kamen, auf eine besondere Qualität der Werke: Sie fanden entweder im unmittelbaren Umfeld Spohrs (teils mit Beteiligung des Komponisten) statt oder sie wurden explizit zu seinen Ehren organisiert. Die Doppelquartette gehörten aufgrund ihrer originellen Besetzungsstruktur offensichtlich Zeit seines Lebens zu den Werken, durch die Spohr als Komponist definiert wurde. Zudem hat die klangvolle Besetzung durchaus repräsentativen Charakter und eröffnete die Möglichkeit, einen größeren Kreis an Musikerpersönlichkeiten zu einem gemeinsamen Auftritt zu vereinen. So dienten die Doppelquartette neben den bereits erwähnten Aufführungen mit Kollegen und Schülern im eher persönlichen Bereich des Kasseler Umfeldes<sup>212</sup> mehrfach als besondere Programmpunkte bei festlichen Konzerten, in denen Spohr gehuldet wurde. Solche Ehrbezeugungen fanden beispielsweise beim

208 *NZfM* 50 (1859) Nr. 15, S. 170. Im Gegensatz zu dieser Einschätzung sah ein Wiener Rezensent (bei einer insgesamt sehr positiven Bewertung der Doppelquartettkomposition) die Gefahr der Monotonie eher in der monothematischen Gestaltung der Sätze begründet (*AMA* 1, 1829, Nr. 11, S. 41 f.).

209 Es ist davon auszugehen, dass Schuppanzigh an die Erfolge mit dem ersten Doppelquartett drei Jahre zuvor anknüpfen wollte. Auch wenn die Komposition offensichtlich gefiel, wird in der Presse von Wiederholungen nicht berichtet: „Es ist ein treffliches Werk, ganz seines berühmten Schöpfers würdig; dabey so fasslich, klar und melodienreich, dass alle Anwesende davon entzückt wurden“ (*AmZ*, 30, 1828, Nr. 52, Sp. 872).

210 Als Primarius des 1849 gegründeten *Hellmesberger-Quartetts* setzte er das dritte Doppelquartett auch noch in der zweiten Hälfte des 19. Jhdts. mehrfach auf seine Konzertprogramme (1859, 1860 u. 1893).

211 Eduard Hanslick, *Geschichte des Concertwesens in Wien*, Bd. 2, S. 190.

212 Hierzu gehörte – wie auch bei der übrigen Kammermusik Spohrs – zunächst die Uraufführung der Doppelquartette durch das aufgestockte Quartett des Komponisten in Kassel. Darüber hinaus fanden in Spohrs Kasseler Kreis weitere private und öffentliche Aufführungen der Werke statt (vgl. v. a. die Dokumentation der Aufführungen des dritten Doppelquartetts). Im Januar 1847 wurden beispielsweise

Niederrheinischen Musikfest in Aachen (op. 87, 1840),<sup>213</sup> während zweier Aufenthalte Spohrs in London (opp. 65, 77 u. 87, 1843; op. 87, 1847),<sup>214</sup> in der Berliner Singakademie (op. 136, 1850),<sup>215</sup> bei den „Musikfreunden“ in Breslau (op. 87, 1850),<sup>216</sup> am königlichen Hof in Hannover (op. 65, 1855),<sup>217</sup> in Bremen (op. 65, 1858)<sup>218</sup> und auf dem „Spohrfest“ in Kassel (op. 87, 1877)<sup>219</sup> statt. Singulär dürfte dabei die Programmzusammenstellung des „Musical Festival in Honour of the arrival of Spohr in London“ gewesen sein, das die Queen Square Select Society am 2. Juli 1843 anlässlich von Spohrs erster Englandreise veranstaltete. In der ausgedehnten Festveranstaltung mit Déjeuner wurden alle bis zu diesem Zeitpunkt komponierten Doppelquartette im Wechsel mit weiteren groß besetzten Kammermusikwerken Spohrs, wie etwa dem berühmten Nonett op. 31, gespielt. Das Programm ist in Spohrs *Selbstbiographie* wie folgt überliefert:<sup>220</sup>

anlässlich von Spohrs 25. Dienstjubiläum die Doppelquartette op. 77 und (zweimal) op. 87 von ehemaligen Schülern gespielt (vgl. Louis Spohr, *Selbstbiographie*, Bd. 2, S. 311 u. S. 317). Über Aufführungen des vierten Doppelquartetts berichtet Spohr in einem Brief vom 29.11.1849 an Wilhelm Speyer: „Unsere Musikparthien haben auch wieder begonnen und ich spiele häufig meine letzten Kompositionen der letzten Jahre, die sie wahrscheinlich noch nicht kennen werden. Es sind dies zwei Quartette, ein Sechstett [sic] für zwei Violinen, zwei Violen und zwei Violoncelle und ein Doppelquartett (das vierte). – Unsere Quartettmusik geht sehr gut und es dürfte kaum eine bessere in Deutschland geben“ (Edward Speyer, *Wilhelm Speyer der Liederkomponist*, S. 342).

- 213 Spohr beteiligte sich selbst an dieser Aufführung des dritten Doppelquartetts, das vom berühmten Quartett der Gebrüder Müller zu Spohrs Ehren auf das Programm ihres Konzertes im Aachener Redoutensaal gesetzt wurde (vgl. Louis Spohr, *Selbstbiographie*, Bd. 2, S. 249).
- 214 Zur Aufführung der Doppelquartette während Spohrs erster Reise nach London 1843 s. u.; das dritte Doppelquartett wurde bei Spohrs zweitem Aufenthalt in London 1847 in zwei Konzerten aufgeführt, die von der Beethoven-Quartet-Society zu Ehren Mendelssohns und Spohrs veranstaltet wurden. Im ersten Konzert wurde das Werk naheliegender Weise mit Mendelssohns Oktett kombiniert, im zweiten in ein reines Spohr-Programm eingebettet. Spohr war in beiden Fällen als Primarius in Ensembles beteiligt, zu denen später so renommierte Musikerkollegen wie der junge Joseph Joachim oder Alfredo Piatti gehörten (vgl. Andreas Moser, *Joseph Joachim*, Bd. 1, S. 80).
- 215 Das Konzert wurde von Hubert Ries anlässlich von Spohrs 66. Geburtstag im Caeciliensaal der Singakademie veranstaltet (*NBMz* 4, 1850, Nr. 15, S. 116; Hans von Bülow, *Ausgewählte Schriften*, Bd. 3, S. 13).
- 216 Das dritte Doppelquartett wurde hier in Anwesenheit Spohrs zusammen mit dem Sextett op. 140 vor geladenen Gästen aufgeführt (vgl. *AmZ* 40, 1838, Nr. 24, Sp. 391).
- 217 Spohr weilte im Frühjahr 1855 auf Einladung des Königs in Hannover. In dem Konzert der Hofkapelle wurde das erste Doppelquartett mit dem siebten Violinkonzert kombiniert (vgl. Louis Spohr, *Selbstbiographie*, Bd. 2, S. 368).
- 218 Bei der Bremer Festveranstaltung zu Spohrs Ehren kam neben dem ersten Doppelquartett das Streichquartett op. 45/2 zur Aufführung (Edward Speyer, *Wilhelm Speyer der Liederkomponist*, S. 400; Louis Spohr, *Selbstbiographie*, Bd. 2, S. 390).
- 219 Vgl. Hans M. Schletterer, *Ludwig Spohr*, S. 135.
- 220 Louis Spohr, *Selbstbiographie*, Bd. 2, S. 379.

Act I.		
Double Quartett No. 1		Spohr
Quintett-Pianoforte, Flute, Clarinet, Horn and Bassoon <sup>221</sup>		Spohr
Double Quartett No. 2		Spohr
Nonetto		Spohr
Déjeuner a la Fourchette.		
Act 2.		
Quintett		Spohr
Ottetto <sup>222</sup>		Spohr
Double Quartett No. 3		Spohr
To commence at two o’Clock – Déjeuner at 5 – Second act to commence at 7.		

Die überwiegend repräsentierende Funktionalisierung der Doppelquartette im Kontext mit Spohrs Persönlichkeit macht deutlich, dass die Werke zwar als reizvolles Spezialrepertoire des berühmten Geigers und Komponisten angesehen wurden, die ungewöhnliche Besetzung an sich aber nicht auf ein sehr breites und allgemeines Interesse stieß.

Das Ausbleiben einer kompositorischen Rezeption kennzeichnet auch die ersten Jahrzehnte der Wirkungsgeschichte von Mendelssohns singulärer Oktettkomposition aus dem Jahr 1825. Mendelssohn zeigte wiederholt Interesse an Spohrs Doppelquartetten. 1846 kamen die beiden Komponisten in einem eher privaten Rahmen im Haus der kunstsinnigen Leipziger Familie Vogt zusammen, um gemeinsam (Mendelssohn an der Viola) das dritte Doppelquartett zu spielen.<sup>223</sup> Ein Jahr später (in Mendelssohns Todesjahr) sollte Spohrs letztes Doppelquartett entstehen und Carl Schuberth mit seinem Oktett op. 23 die Entwicklung eines Repertoires für acht obligat besetzte Solostreicher einläuten, das – wenn auch mit großer zeitlicher Verzögerung – unmittelbar an Mendelssohns Jugendwerk anknüpfte.

221 Klavierquintett c-Moll op. 52; Spohr hatte die Komposition im April 1820 in London begonnen und im Juli des Jahres in Gandersheim vollendet.

222 E-Dur op. 32.

223 Von der „Musikparthie“ berichtet Spohr in seiner *Selbstbiographie* (vgl. Bd. 2, S. 308). Im Hause Vogt spielte Spohr drei Jahre später (Juli 1849) aus Probedrucken auch sein viertes Doppelquartett, um es tags darauf vor Schülern und Lehrern im Leipziger Konservatorium vorzustellen (vgl. ebda., S. 330 bzw. *Aus Moscheles’ Leben*, Bd. 2, S. 205).

## 9. Mendelssohns Oktett: Kammermusik und der Aspekt des Symphonischen

### 9. 1 Entstehungsgeschichte eines singulären Jugendwerkes

„Sein liebstes aus s. Jugendzeit war ihm wohl das Oktett; er sprach mit Freude von der schönen Zeit, wo es entstanden.“<sup>1</sup>

Felix Mendelssohn Bartholdy, der sein Oktett zeit seines Lebens sehr schätzte, verband nach Robert Schumanns Aufzeichnungen<sup>2</sup> mit dem exzeptionellen Werk stets positive Erinnerungen an die biografischen Umstände seiner Entstehung im Jahr 1825. Mendelssohn komponierte das Oktett als Sechzehnjähriger in zeitlicher Nähe zu zwei Ereignissen, deren stimulierende Wirkung zweifellos mitverantwortlich für die beinahe sprunghafte künstlerische Entwicklung zu einem bereits sehr früh vollendet ausgeprägten Personalstil im Oktett sein dürfte, der sich am deutlichsten in dem berühmten „Elfenscherzo“ manifestiert: Die besondere Lebensphase wurde im Frühjahr 1825 mit Felix' Reise nach Paris eingeleitet, gefolgt vom Umzug der Familie in das vielbeschriebene neue Domizil „Leipziger Straße 3“ in der zweiten Jahreshälfte.

Auf der Gesellschaftsreise, die Abraham Mendelssohn Bartholdy mit seinem Sohn in die europäische Metropole des 19. Jahrhunderts unternahm, sollte Felix – neben zahlreichen Konzert- und Opernbesuchen – in diversen Salons und bei privaten Besuchen mannigfaltige Gelegenheit erhalten, die Pariser Musikwelt auf allen Ebenen kennen zu lernen. Dabei traf er alte Bekannte wieder, die sich in den Jahren zuvor in seinem Elternhaus eingefunden hatten,<sup>3</sup> und es wurden neue Kontakte zu einer Reihe von Berühmtheiten wie Gioacchino Rossini und Luigi Cherubini geknüpft.

Mendelssohns Erlebnisse in Paris kontrastierten anscheinend stark mit seinen Erfahrungen in der Heimatstadt Berlin, in deren musikalischem Zentrum die streng geführte Singakademie seines Lehrers Carl Friedrich Zelter mit ihrer betont konservativen Ausrichtung stand. Teils spöttelnd, teils polemisierend beklagte er sich in der Korrespondenz mit der Familie<sup>4</sup> über die

1 Robert Schumann, *Aufzeichnungen über Mendelssohn*, S. 99.

2 Die eingangs zitierte Bemerkung findet sich in Notizen Robert Schumanns über Mendelssohn aus den Jahren 1835–47 unter der Rubrik „Mendelssohn über s. eigenen Compositionen“. Es handelt sich offensichtlich um eine Materialsammlung für eine nicht ausgeführte biografische Arbeit, die nur zum persönlichen Gebrauch bestimmt war und daher inhaltlich weitgehend unverfälscht sein dürfte.

3 Hierzu zählten etwa Pierre Rode, Alexandre-Jean Boucher, Johann Nepomuk Hummel, Friedrich Kalkbrenner und Ignaz Moscheles. In der *Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung* wird Felix in einem Bericht über die „Zusammenkunft deutscher Pianisten in Paris“ im Mai 1825 in folgendem Zusammenhang erwähnt: „Fast kein ausgezeichneter deutscher Pianist fehlte in dieser Epoche in Paris, und oft sah man in demselben Salon den Hummel, Moscheles, Kalkbrenner, Pixis, Schunke, Felix Mendelssohn-Bartholdy und den kleinen Liszt, ohne der Gebrüder Herz zu erwähnen [...]“ (2, 1825, Nr. 26, S. 211).

4 Vgl. vor allem den Brief an die Mutter vom 6.4.1825, in dem er außergewöhnlich scharf seine Enttäuschung über die „Vaterstadt der Musik“ darlegt. Er geht dabei systematisch und mit vielen Beispielen auf die Salons, die Orchester, die Oper und die einzelnen Musiker ein (Felix Mendelssohn Bartholdy, *Briefe*, hrsg. von R. Elvers, S. 42–46). In die gleiche Richtung geht bereits der Brief an Fanny vom 1.4.1825, in dem er die Zustände in einzelnen Salons beschreibt (Fanny und Felix Mendelssohn, *Briefwechsel 1821 bis 1846*, hrsg. v. E. Weissweiler, S. 32–35).

schlechte Qualität der musikalischen Darbietungen, die mangelnde Aufmerksamkeit der Zuhörer<sup>5</sup> und vor allem über die in seinen Augen wenig geschmackvolle und „flache“ Auswahl der Programme,<sup>6</sup> die er auf eine allgemein eingengte Repertoirekenntnis zurückführte.<sup>7</sup>

Bei aller Enttäuschung und Aversion gegen die Pariser Verhältnisse sah Abraham Mendelssohn den Aufenthalt als entscheidenden Prüfstein für Felix' weitere berufliche Laufbahn an. Die Eltern hatten trotz allen Talentes, das Felix in der Vergangenheit bewies, immer wieder Zweifel geäußert, ob mit dem Musikerberuf der richtige Weg für dessen Zukunft eingeschlagen werde.<sup>8</sup> Nachdem bereits im vorangegangenen Jahr sowohl Zelter<sup>9</sup> als auch Mendelssohns Klavierlehrer Ignaz Moscheles<sup>10</sup> nachdrücklich eine Musikerkarriere befürwortet hatten, konnte Abraham sich in Paris noch einmal das Meinungsbild einer großen Zahl renommierter Musiker einholen und sich der Begabung seines sechzehnjährigen Sohnes vergewissern. Besonderes Gewicht schien für ihn das Urteil des Konservatoriumsdirektors Cherubini gehabt zu haben, der natürlich schon aufgrund seiner Position eine zentrale Instanz in musikalischen Fragen war.<sup>11</sup> Felix war Cheru-

- 5 „[...] denn während Musik gemacht wird, erzählen die Damen einander Märchen, oder sie laufen von einem Stuhle zum anderen, als ob sie ‚verwechselt das Bäumchen‘ spielen“ (Brief an die Mutter vom 6.4.1825, in: Felix Mendelssohn Bartholdy, *Briefe*, hrsg. von R. Elvers, S. 44).
- 6 Dabei geht er auch selbst mit virtuoser Effekthascherei amüsiert auf den beklagten Publikumsgeschmack ein: „Nun mußte ich dran glauben, und improvisieren. Das gefiel ihnen recht gut, denn mit 4 Süßigkeiten, 6 Coquetterien und einigen Passagen geht das dümmste Zeug steuerfrei durch“ (ebda., S. 43). Unter den herumreisenden und in Paris herumgereichten Instrumentalvirtuosen erlebte er auch den jungen Franz Liszt, über den er in diesem Zusammenhang berichtet: „[...] viel Finger aber wenig Kopf, die Improvisation war erbärmlich und flach, lauter Tonleitern“ (Brief an die Familie vom 18.4.1825, zitiert nach: Ralf Wehner, *Studien zum geistlichen Chorschaffen des jungen Felix Mendelssohn Bartholdy*, S. 157).
- 7 In einem Brief an seine Schwester vom 20.4.1825 berichtet Felix: „Du schreibst mir auch, ich soll mich zum Bekehrer aufwerfen und Onslow und Reicha Beethoven und Sebastian Bach lieber lehren. Das thue ich schon ohne das, so weit es geht. Aber bedenk, liebes Kind, daß die Leute hier keine Note aus Fidelio kennen. Daß sie Seb. Bach für eine recht mit Gelehrsamkeit ausgestattete Perücke halten“ (Fanny und Felix Mendelssohn, *Briefwechsel 1821 bis 1846*, hrsg. v. E. Weissweiler, S. 40).
- 8 Vor allem der Vater hätte lieber eine sicherere Karriere als Geschäftsmann gesehen (vgl. hierzu Marian W. Kimber, „*For art has the same place in your heart as mine*“: *Family, Friendship, and Community in the Life of Felix Mendelssohn*, S. 32).
- 9 So äußerte Zelter im Februar 1824 anlässlich Felix' 15. Geburtstagsfeier: „Er [Felix] selbst aber [...] wurde von mir, seinem Lehrer, seiner Lehrzeit entlassen und in den Gesellenstand erhoben, und zwar in Gegenwart der Königlichen Musiker, welche seine Oper [„Die beiden Neffen“] begleitet hatten“ (Tagebucheintragung vom 3.2.1824, in: Carl Friedrich Zelter, *Darstellungen seines Lebens*, S. 282). Vgl. hierzu auch Sebastian Hensels Darstellung, in der Zelter mit den Worten zitiert wird: „Mein lieber Sohn, von heut ab bist Du kein Junge mehr, von heute an bist Du Gesell. Ich mache Dich zum Gesellen im Namen Mozart's, im Namen Haydn's und im Namen des alten Bach“ (Sebastian Hensel, *Die Familie Mendelssohn. 1729–1847*, S. 139).
- 10 Moscheles wurde im November 1824 in dieser Frage konsultiert, wie aus seinem Tagebuch hervorgeht: „Beide Eltern machen den Eindruck von Menschen, die den höchsten Grad von Bildung haben; denn sie sind weit entfernt, auf ihre Kinder stolz zu sein; sie machen sich Sorge wegen Felix' Zukunft, ob er wohl ausreichende Begabung habe, um Tüchtiges, wahrhaft Grosses zu leisten? ob er nicht, wie so viele talentvolle Kinder, plötzlich wieder untergehen werde? Ich konnte ihnen nicht genug betheuern wie ich, von seiner ereinstigsten Meisterschaft überzeugt, nicht den mindesten Zweifel in sein Genie setze; doch musste ich das oft wiederholen, ehe sie es mir glaubten“ (*Aus Moscheles' Leben*, S. 93).
- 11 Es gehört zum festen Repertoire der Darstellung von Mendelssohns Karriere, dass Abraham mit Felix die Reise nach Paris unternahm, um Cherubinis Urteil bezüglich einer Musikerkarriere seines Sohnes ein-



bini, über den er sich ebenfalls nur abfällig äußerte,<sup>12</sup> mehrfach begegnet. Besondere Erwähnung fand in den Briefen an die Familie jedoch ein Zusammentreffen Anfang April, das auch im Kontext mit der in den folgenden Monaten entstandenen Oktettkomposition von Interesse ist: Mendelssohn stellte Cherubini sein gerade erst im Januar 1825 vollendetes Klavierquartett h-Moll op. 3 vor, sein letztes Kammermusikwerk vor dem Oktett. Zugleich steht in der Komposition an dritter Stelle erstmals ein schneller Mittelsatz (*Allegro molto*), der in Ton und Faktur dem sog. „Elfenschерzo“ des Oktetts nahe kommt. Zu den hervorstechendsten Merkmalen des Satzes gehört eine permanent durchlaufende Sechzehntelmotorik, die im Hauptthema mit leicht getupften Bewegungsabläufen „huschenden“ Charakters kombiniert werden.

Cherubini, dem der Ruf vorauselte, so gut wie nie ein positives Urteil auszusprechen und bei Missfallen in Zynismus zu verfallen,<sup>13</sup> äußerte sich nach Mendelssohns Berichterstattung an die Mutter in Berlin überraschend positiv:

„Alle Leute, die ihn kennen, sind sehr verwundert, daß er, nachdem er mein h moll Quartett aufs allerschändlichste hat executiren hören, lächelnd auf mich zukam und mir zunickte. Dann sagte er zu den Andern: ce garçon est riche, il fera bien; il fait même déjà bien; mais il dépense trop de son argent, il met trop d'étoffe dans son habit. Alle behaupteten, daß seye ganz unerhört, besonders, als er nachher hinzusetzte: je lui parlerai alors il fera bien! Dann sagten sie, er hätte noch niemals mit jungen Musikern gesprochen.“<sup>14</sup>

Es sei dahingestellt, ob es diese Worte waren, die letztlich die Entscheidung herbeiführten, Felix nun endgültig die Musikerlaufbahn einschlagen zu lassen.<sup>15</sup> Sie wurde nach der Parisreise je-

zuholen und darauf eine endgültige Entscheidung in der Sache zu gründen. Hierfür gibt es allerdings keine Belege aus erster Hand. In Sebastian Hensels Darstellung heißt es lediglich: „Zu all diesen musikalischen Anregungen [durch Moscheles und Spohr] kam für Felix im März 1825 eine Reise mit seinem Vater nach Paris, unternommen, um Henriette nach Deutschland zurückzubringen“ (*Die Familie Mendelssohn. 1729–1847*, S. 143). Bei Henriette Mendelssohn handelt es sich um eine Schwester Abraham Mendelssohns, die mehrere Jahre in Paris lebte. Erst in einer frühen biografischen Skizze über Mendelssohns, die im Dezember 1837 in der *AmZ* veröffentlicht wurde, wird der Grund der Reise retrospektiv in die Stationen der Karriere eingepasst: „M's Vater wollte sich jedoch mit dem Lobe der Freunde nicht zufrieden stellen und unternahm daher 1825 mit dem Sohne eine Reise nach Paris, um von einem Unparteiischen und Zuverlässigen zu erfahren, ob es wohlgethan sei, dem Wunsche des Sohnes, sich der Musik ganz zu widmen, beizustimmen. Cherubini sollte entscheiden“ (39, 1837, Nr. 52, Sp. 847).

12 So vergleicht er Cherubini in dem bereits erwähnten Brief an die Mutter vom 6.4.1825 mit einem Vulkan, der „vertrocknet und verraucht“ sei: „Er sprüht noch zuweilen, aber er ist ganz mit Asche und Steinen bedeckt“ (Felix Mendelssohn Bartholdy, *Briefe*, hrsg. von R. Elvers, S. 44 f.).

13 Mit der Schilderung entsprechender ihm zugetragener Geschichten über Cherubini versuchte Felix jedenfalls sein eigenes gutes Abschneiden der Mutter gegenüber besonders herauszustreichen: „Halévy versichert, es gäbe Tage, wo gar nichts aus ihm raus zu kriegen wäre. Ein junger Musiker, der ihm etwas vorgespielt, habe er gefragt, ob er vielleicht gut malen könne; einem andern habe er gesagt, vous ne ferez jamais rien; wenn er selbst ihm etwas zeige, und Cherubini sage nichts und schnitte keine grimace, so müsse es ganz vortrefflich seyn“ (ebda., S. 44).

14 Ebda., S. 44 f.

15 In der oben zitierten biografischen Skizze von 1837 wird erwähnt, dass Cherubini angeblich selbst bereit gewesen sein soll, Mendelssohn als Schüler aufzunehmen, nachdem dieser auf ausdrücklichen Wunsch des Vaters zu Prüfungszwecken ein in wenigen Tagen komponiertes Kyrie für Chor und Orchester vorgelegt hatte: „Dieser 5stimmige Satz erwarb sich Ch.'s Beifall so sehr, dass er sich nicht nur für die musikalische Laufbahn des Jünglings erklärte, sondern auch dem Vater vorschlug, ihn in Paris zu lassen und



denfalls nicht mehr in Frage gestellt. Mehrfach fungierte das Klavierquartett während der Wochen in der französischen Hauptstadt als eine Art Probestück, wobei Mendelssohn – wie schon bei Cherubini – wiederholt unzufrieden mit der Ausführung des Werkes war. Interpretatorische Probleme konstatierte Mendelssohn vor allem im Zusammenhang mit dem Scherzo, dessen besonderes Stimmungsbild offensichtlich nicht einmal bei einer Zusammenkunft mit dem berühmten Geiger und Kammermusiker Pierre Baillot eine adäquate Umsetzung fand:

„Aber dann kam das Scherzo. Da musste ihm wohl der Anfang gefallen und nun fing er an zu spielen und zu laufen. Die Andern immer hinterdrein, ich wollte sie halten, aber halt' einer mal drei Franzosen, die durchgehen. Und so nahmen sie mich mit, immer toller und toller und schneller und stärker, besonders hieb Baillot bei einer Stelle am Ende [...] ganz fürchterlich ein [...]. Sowie es aus war, sagte er mir kein Wort als: *Encore une fois ce morceau*. Nun ging's glatt aber noch wilder als das erste Mal.“<sup>16</sup>

Aufschlussreich ist die Assoziation, die der langjährige väterliche Freund Mendelssohns und Widmungsträger des Werkes Johann Wolfgang von Goethe mit dem Satz verband. Wie schon der Hinweg nach Paris, so führte auch die Rückreise nach Berlin über Weimar, wo Felix Goethe am 20. Mai das Klavierquartett präsentierte. Nach einem späteren Wiederhören der Komposition äußerte Goethe Anfang 1827 gegenüber Eckermann:

„Es ist wunderbar [...] wohin die aufs höchste gesteigerte Technik und Mechanik die neuesten Kompositionen führt; ihre Arbeiten bleiben keine Musik mehr, sie gehen über das Niveau der menschlichen Empfindungen hinaus und man kann solchen Sachen aus eigenem Geist und Herzen nichts mehr unterlegen. [...] Doch das Allegro [Scherzo], fuhr Goethe fort, hatte Charakter. Dieses ewige Wirbeln und drehen führte mir die Hexentänze des Blocksbergs vor Augen und ich fand also doch eine Anschauung, die ich der wunderlichen Musik supponieren konnte.“<sup>17</sup>

Goethe verknüpfte den Stimmungsgehalt des Klavierquartett-Scherzos also gerade mit einer Textstelle aus *Faust I*, mit der bekanntermaßen auch der entsprechende Satz aus dem Oktett in Verbindung gebracht wird: mit dem „Walpurgisnachtstraum“.

Das Oktett-Scherzo „Allegro leggierissimo“ wird seit jeher als Prototyp für Mendelssohns sicherlich originellsten Beitrag zur Musik des 19. Jahrhunderts angesehen. Mit dem „Elfenscherzo“ bzw. der „Elfenmusik“<sup>18</sup> verbindet sich weniger ein bestimmter Satztyp als eine spezifische

seine Weiterbildung ihm selbst anzuvertrauen. Der Vater hingegen meinte, hätten die bisherigen Lehrer seines Sohnes ihn auf den richtigen Weg gebracht, so wäre es angemessener, sie auch das Werk vollenden zu lassen“ (*AmZ* 39, 1837, Nr. 52, Sp. 847).

16 Brief an die Familie vom 20.4.1825 (Sebastian Hensel: *Die Familie Mendelssohn. 1729–1847*, S. 146). Felix hatte Baillot bereits bei seinem ersten Parisaufenthalt im Jahr 1816 kennen gelernt.

17 *Johann Peter Eckermann. Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, hrsg. von Christoph Michel, S. 196 f. (vgl. hierzu auch: Wulf Konold, *Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Zeit*, S. 88 f.). Das Gespräch mit Eckermann fand nach einer musikalischen Abendunterhaltung bei Goethe am 12.1.1827 statt. „Goethe hatte gewünscht, das Quartett eines berühmten jungen Komponisten zu hören“ (ebda., S. 196), der in Goethes Tagebuch vom 14.1. als „Felix Mendelssohn“ identifiziert wird (ebda., S. 1192).

18 Eine ausführliche Darstellung dieses Aspektes in Mendelssohns Werk findet sich bei Friedrich Krummacher, *Mendelssohn – der Komponist* in den Kapiteln II. 4 „Thematische Substanz und motivische Figuration in raschen Binnensätzen“ (besonders S. 235–245) und III. 4 „Formenspiel und Klangauflösung – Zur Differenzierung des Scherzos“ (besonders S. 423–429 u. S. 449 f.).

Klangvorstellung, die ihre programmatische Bezeichnung über die Textgrundlage der Konzertouvertüre „Ein Sommernachtstraum“ von 1826 erhielt. Felix' Schwester Fanny hat in einer heute nicht mehr nachweisbaren Biografie<sup>19</sup> über ihren Bruder einen konkreten (durch Sebastian Hensel überlieferten) Hinweis darauf gegeben, was Mendelssohn bei der Komposition des Scherzos „vorschwabte“:

„Das ganze Stück wird staccato und pianissimo vorgetragen, die einzelnen Tremulando-Schauer, die leicht aufblitzenden Pralltriller, alles ist neu, fremd und doch so ansprechend, so befreundet, man fühlt sich so nahe der Geisterwelt, so leicht in die Lüfte gehoben, ja man möchte selbst einen Besenstil zur Hand nehmen, der luftigen Schaar besser zu folgen. Am Schlusse flattert die erste Geige federleicht auf – und alles ist zerstoben.“<sup>20</sup>

Konkret spricht Fanny dabei die Zeilen „Wolkenflug und Nebelflor / Erhellen sich von oben. / Luft im Laub und Wind im Rohr, / Und alles ist zerstoben“ an, mit denen das Walpurgisnachtstraum-Intermezzo von „Oberons und Titanias goldner Hochzeit“ im „Orchester Pianissimo“ schließt, das sich aus „Fliegenschnauz' und Mückennas' mit ihren Anverwandten“ sowie „Frosch im Laub' und Grill' im Gras“ zusammensetzt. Goethe beschreibt eine muntere Geräuschkulisse, die von einem teils überforderten „Kapellmeister“ angeleitet wird: „So bleibt doch auch im Takte“<sup>21</sup>. Die literarische Bezugnahme auf Goethes „Spottverse“<sup>22</sup> wird auch von Mendelssohn selbst im Kontext mit einer der frühesten dokumentierten öffentlichen Aufführungen des Oktetts aus dem Jahr 1832 indirekt bestätigt, die im Rahmen eines Gottesdienstes anlässlich „Beethovens' Sterbefeiern“<sup>23</sup> in einer Pariser Kirche stattfand. Über die offensichtlich sehr befremdlich wirkende Veranstaltung berichtete Felix an die Familie spöttisch:

„Mein Oktett am Montag in der Kirche hat aber an Absurdität Alles übertroffen, was die Welt bis jetzt gesehen und gehört hat. – Wie der Priester während des Scherzo am Altar fungierte, da klang es wirklich ganz wie ‚Fliegenschnauz und Mückennas, verfluchte Dilettanten‘ [...]“<sup>24</sup>

19 Vgl. Ralf Wehner, *Einleitung zur Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy*, III/5: Oktett, S. XII f.

20 Sebastian Hensel, *Die Familie Mendelssohn*, Bd. 1, S. 151. Dabei greift Fanny auf die ausführliche Vortragsanweisung „Si deve suonare questo Scherzo sempre pianissimo e staccato“ auf, die sowohl im Partiturnusmanuskript als auch im Erstdruck der Stimmen und in Mendelssohns Bearbeitung für Klavier zu vier Händen an prominenter Stelle über der Satzbezeichnung platziert ist. Im Manuskript ist sie durch Unterstreichung sogar besonders hervorgehoben (vgl. Felix Mendelssohn, *Oktet for Strings opus 20. A Facsimile of the Holograph in the Whittall Foundation Collection*, Washington 1976, nicht paginiert: fol. 22v).

21 Johann Wolfgang Goethe, *Faust. Texte*, hrsg. v. A. Schöne, S. 183 f.

22 Johann Wolfgang Goethe, *Faust. Kommentare*, hrsg. v. A. Schöne, S. 362: Das „handlungslose Blocksberg-Theater“ hatte Goethe ursprünglich Schiller für dessen *Musenalmanach für das Jahr 1798* übergeben, der die Spottverse allerdings nicht abdruckte. Goethe integrierte sie daraufhin erheblich vermehrt in *Faust I*. Friedhelm Krummacher verweist auf die „parodistisch verbrämte Zeitkritik“, die Goethes „Intermezzo“ zum Inhalt habe. Er gibt zu bedenken, dass Mendelssohn möglicherweise die Dichtung gut genug verstanden habe, um ihre ironische Maskerade zu durchschauen. Daher stellt er die Frage, ob das Scherzo des Oktetts (wie auch all die anderen scheinbar analogen Sätze) wirklich nur als „Elfenmusik“ aufzufassen seien (*Mendelssohn – der Komponist*, S. 235). Krummacher lässt die Frage offen. Dagegen ist bezeichnend, dass Fanny lediglich auf die abschließenden Zeilen des „Orchesters“ im Walpurgisnachtstraum anspielt, in denen ausschließlich eine atmosphärische Stimmung geschildert wird.

23 Brief an die Mutter, Paris 15./17.3.1832, Mendelssohn, *Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847*, Bd. 1, S. 259.

24 Brief an die Familie, Paris 31.3.1832, ebda., S. 260 f.; vgl. die entsprechenden Verse 4364 f. im Walpurgisnachtstraum (Johann Wolfgang Goethe, *Faust. Texte*, hrsg. v. A. Schöne, S. 186).

Die enge Konnotation des neuartigen Stimmungsgehaltes des Oktett-Scherzos mit zauberhaften Naturerscheinungen wurde bereits früh mit den stimulierenden neuen Lebensumständen des 16-jährigen Komponisten nach der Rückkehr aus Paris in Verbindung gebracht: Im Lauf des Jahres 1825 bezog die Familie das repräsentative Palais in der Leipziger Straße mit einer außergewöhnlich großen innerstädtischen Gartenanlage und einem zentral gelegenen „Gartensaal“, der im privaten und gesellschaftlichen Leben der Mendelssohns in den kommenden Jahren eine zentrale Rolle spielen sollte. Als Mitbewohner vermittelt Sebastian Hensel in seiner bekannten Beschreibung der „Leipziger Straße No. 3“ ein plastisches Bild von der besonderen Atmosphäre:

„[...] man lebte wie in einer tiefsten Einsamkeit des Waldes und war doch nur 100 Schritt von der Strasse entfernt. Kein *Vis-à-vis* als die herrlichen Bäume des Gartens, mit lustig zwitschernden Vögeln und keinen Miether über, unter oder neben sich; nach dem Straßenlärm tiefste, fast ländliche Stille und Abgeschlossenheit und vor den Fenstern das Grün der Bäume. Das schönste an der Gartenwohnung war der grosse, in der Mitte gelegene Saal. Derselbe fasste mehrere hundert Menschen und bestand nach dem Garten zu aus lauter zurückschiebbaren Glaswänden mit Säulen dazwischen, sodass er in eine ganz offene Säulenhalle zu verwandeln war. Wände und Decke, letztere eine flache Kuppel bildend, waren in etwas barocker aber phantastischer Weise mit Frescobildern geziert. Hier war das eigentliche Lokal, wo die Sonntagsmusiken ihre volle Ausdehnung gewinnen sollten. Man genoss aus ihm den Überblick über den 7 Morgen grossen, parkartigen Garten, der [...] einen grossen Reichthum der schönsten alten Bäume besass.“<sup>25</sup>

Diese Durchmischung einer exzeptionellen Wohnsituation mit der umgebenden Natur hat die Geschwister Mendelssohn von Anfang an verstärkt zu besonderen künstlerischen Aktivitäten animiert, zu denen u. a. Theateraufführungen mit einer Vorliebe für Shakespeare-Stücke gehörten, wobei das Ambiente für den „Sommernachtstraum“ geradezu prädestiniert zu sein schien. In der Gartenwohnung, die der Familie bis zum endgültigen Ausbau des Haupthauses im Dezember 1825 als vorübergehende Unterkunft diente,<sup>26</sup> ist das Oktett als erste größere Komposition nach Felix' Rückkehr aus Paris entstanden.<sup>27</sup>

Mendelssohn komponierte das seinerzeit einzigartige Werk als Geburtstagsgeschenk für seinen langjährigen Freund und Geigenlehrer Eduard Rietz (1802–1832),<sup>28</sup> der am 17. Oktober 1825 23 Jahre alt wurde. Entsprechend sind die Erstdrucke der Stimmen, der Partitur und der Bearbeitung für Klavier zu vier Händen mit der Zueignung „à son Ami Edouard Ritz [sic]“ versehen. Zur Entstehungsgeschichte ist nicht mehr als eine kurze Meldung Zelters an Goethe vom 6. November 1825 überliefert, in der er berichtet: „Mein Felix fährt fort und ist fleißig. Er hat soeben wieder ein Oktett für acht obligate Instrumente vollendet, das Hand und Fuß hat.“<sup>29</sup>

25 Sebastian Hensel, *Die Familie Mendelssohn. 1729–1847*, Bd. 1, S. 141.

26 Vgl. die Briefe von Lea Mendelssohn an Henriette von Pereira-Arnstein vom 11.11.1825: „Der Bau des Vorderhauses ist nun, bis auf Kleinigkeiten der inneren Einrichtung, beendet“ und 29.12.1825: „Seit 14 Tagen bezogen wir nun unser Stadtquartier [...]“ (zitiert nach: Peter Giesau, *Das Palais Mendelssohn Bartholdy in Berlin*, S. 56).

27 In diesem Zeitraum komponierte Felix lediglich noch das *Capriccio* fis-Moll op. 5.

28 Vgl. Sebastian Hensel, *Die Familie Mendelssohn. 1729–1847*, Bd. 1, S. 150.

29 *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1799 bis 1832. Text*, hrsg. v. H.-G. Ottenberg u. E. Zehm, S. 875.

Mendelssohn hatte die Komposition (spätestens) zwei Tage vor Rietz' Geburtstag abgeschlossen: Das überlieferte Partiturmanuskript, das auf dem Deckblatt den Besitzvermerk „Eduard Ritz [sic]“ trägt, ist am Ende mit „Berlin d. 15 Oct 1825“ datiert.<sup>30</sup>

Eduard Rietz war bereits seit 1816 mit der Familie Mendelssohn freundschaftlich verbunden<sup>31</sup> und spielte sowohl bei der Ausbildung<sup>32</sup> des jungen Felix als auch bei den musikalischen Aufführungen im Hause Mendelssohn – etwa den berühmten Sonntagsmusiken – eine herausragende Rolle, wie Lea Mendelssohn kurz nach dem frühen Tod des Freundes im Januar 1832 berichtete:

„Vor 8 Tagen ist nun auch ein Kindheits- und Jugendfreund meines Felix gestorben, der junge Ritz [sic], ein bedeutender Musiker, dem Felix die ersten musikalischen Begriffe im theoretischen Fache verdankt, u. der ihm bei Ausführung seiner hiesigen Leistungen das treueste, verstehendste Organ war. Ritz war 6 Jahre älter, u. als Felix noch ein Kind war, saß er ihm auf dem Schoß u. ließ sich über Stimmführung, Orchestereinrichtung u.s.w. belehren. Sie waren als Freunde u. als Künstler so miteinander verwebt u. eingelebt, Felix hatte ihn sich immer so bei jeder Komposition als Ausübender oder Anführer des Orchesters gedacht, das ich gar nicht weiß, wie er den harten Schlag tragen wird. Ritz war einer der wenigen, hier der einzige u. sehr würdige Schüler Rode's<sup>33</sup>, dessen edlen grandiosen Ausdruck und breiten gewaltigen Strich er sich ganz zu eigen gemacht [...].“<sup>34</sup>

Auch Mendelssohn selbst bestätigte kurz darauf in tiefer Trauer, dass er „nie Musik hören konnte ohne Das [eine Erinnerung an Rietz], und Nichts schreiben, ohne an ihn dabei zu denken [...]“, und ergänzte: „Vor mir liegen seine zierlichen Octett-Stimmen und gucken mich an.“<sup>35</sup> Offensichtlich orientierte sich Mendelssohn bei seinen Streicherkompositionen an Rietz' Spielweise

30 Vgl. Felix Mendelssohn, *Octet for Strings opus 20. A Facsimile of the Holograph in the Whittall Foundation Collection*, Washington 1976, nicht paginiert: die Datierung ist nach dem letzten Takt des Finalsatzes zu finden. Mendelssohn hat bei seinen Jugendwerken vielfach den Beginn und das Ende der Komposition datiert (vgl. Karl-Heinz Köhler, *Das Jugendwerk Felix Mendelssohns*, S. 20). Wie bei anderen größeren Werken setzte Mendelssohn auch dem Oktett das religiöse Motto „L.e.g.G.“ (Lass es gelingen Gott) voran. Es ist in der rechten oberen Ecke der ersten Partiturseite zu finden.

31 Dies geht aus einem Brief Rebecka Mendelssohns an Ferdinand David vom 26.1.1832 hervor, in dem sie den Tod von Eduard Rietz beklagt, der sechzehn Jahre lang ein Freund der Familie gewesen sei (Julius Eckardt, *Ferdinand David und die Familie Mendelssohn*, S. 41; vgl.: Wolfgang Dinglinger, „*Er war immer mit hinein verflochten*“, S. 122).

32 Ferdinand Hiller berichtet hierzu in seinen Erinnerungen an Mendelssohn: „Wie ihn etwas gelehrt worden sei, spielte eine große Rolle in seinen Erklärungen über Dinge die er that oder ließ. [...] Seine sehr hübsche Notenschrift wollte er seinem Jugendfreunde, dem jung verstorbenen Geiger Rietz [...] verdanken“ (*Felix Mendelssohn-Bartholdy*, S. 155).

33 Pierre Rode hielt sich zwischen 1814 und 1819 in Berlin auf; Rietz gab 1818 sein Debut mit einem Konzert von Rode und wurde im folgenden Jahr als Kammermusiker in die Königliche Kapelle aufgenommen, wo er rasch zum zweiten Konzertmeister aufstieg.

34 Brief an die Cousine Henriette von Pereira-Arnstein vom 30.1.1832, zitiert nach: Wolfgang Dinglinger, „*Er war immer mit hinein verflochten*“, S. 138.

35 Brief an die Familie, Paris, 4.2.1832 (Felix Mendelssohn Bartholdy, *Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847*, S. 244 f.). Rietz hat sich mehrfach als Notenkopist Mendelssohn'scher Werke betätigt (vgl. Wolfgang Dinglinger, „*Er war immer mit hinein verflochten*“, S. 140). Möglicherweise handelt es sich um die Stimmen, aus denen das Werk erstmals gespielt wurde.

mit der durch Lea überlieferten Klangvorstellung Rode'scher Prägung. Bereits vor dem Oktett hatte er Rietz mehrere Kompositionen gewidmet, darunter das frühe Violinkonzert d-Moll (1822), den Geigenpart im Doppelkonzert für Violine, Klavier und Orchester d-Moll (1823) und die Violinsonate f-Moll op. 4 (1823).

Auch wenn Rietz bereits Anfang 1825 aufgrund gesundheitlicher Probleme mit der linken Hand seine Karriere als Konzertmeister in der Königlichen Kapelle vorzeitig aufgab,<sup>36</sup> hat Mendelssohn den durchgehend virtuos gestalteten Part der ersten Violine im Oktett sicherlich auch diesmal seinem Freund „auf den Leib“ geschrieben.<sup>37</sup>

Es ist davon auszugehen, dass die erste Aufführung des Oktetts im Familien- und Freundeskreis bei Rietz' Geburtstagsfeier in dem großzügig geschnittenen Gartensaal stattfand. Wenn auch bei einer tatsächlichen Größe von gut 100 Quadratmetern<sup>38</sup> die von Hensel angegebene Zahl von „mehreren hundert Menschen“, die darin Platz finden sollten, etwas hoch gegriffen ist,<sup>39</sup> so bildete der Saal vor allem in den 1830er- und 40er-Jahren einen repräsentativen Rahmen für die von Fanny organisierten Sonntagsmusiken mit öffentlichem Charakter.<sup>40</sup> Es liegt die Vermutung nahe, dass sich Mendelssohn bei der Wahl des großen solistisch besetzten Streicherensembles für das erste Kammermusikwerk im neuen Domizil auch von den besonderen räumlichen Gegebenheiten des Gartensaals leiten ließ.

✱

Wirft man einen Blick auf das Kammermusikœuvre, das Mendelssohn bis 1825 hervorgebracht hatte, so erscheint die Oktettkomposition nicht nur in qualitativer Hinsicht als überraschendes Phänomen. Spuren, die auf ein gesteigertes Interesse an großen oder außergewöhnlichen Streicherbesetzungen verweisen, werden nur vereinzelt sichtbar. Eine systematische kompositorische Annäherung an die seinerzeit singuläre Instrumentenkonstellation fand im Vorfeld offensichtlich nicht statt.

36 Das „Fingerleiden“ kündigte sich bereits geraume Zeit zuvor im Kreis der Mendelssohns an, wie Felix Anfang Dezember 1823 Zelter berichtete: „Mit unsern Sonntagsmusiken geht es eben nicht sehr brillant. Der arme Ritz [sic] hat seit seiner Abreise keine Geige anrühren dürfen, weil die Schmerzen in seinem Finger noch gar nicht nachlassen wollen, und Keiner weiß, wie lange es noch dauern wird“ (Felix Mendelssohn Bartholdy, *Briefe*, hrsg. von R. Elvers, S. 29 f.).

37 Bezeichnend ist, dass sich Mendelssohn auch auf seiner Reise nach Paris über den Gesundheitszustand von Rietz auf dem Laufenden hielt und im März 1825 bei seiner Mutter nachfragte: „Er hat doch noch gespielt?“ (Felix Mendelssohn Bartholdy, *Briefe*, hrsg. v. R. Elvers, S. 38).

38 Vgl. Michael Cullen, *Leipziger Straße Drei – Eine Baubiographie*, S. 49.

39 Bei größeren Veranstaltungen fanden 100 bis 130 Gäste im Gartensaal Platz und es bestand die Möglichkeit Werke umfangreicherer Besetzungen mit Chor und Orchester auf die Bühne zu bringen. (vgl. Renate Hellwig-Unruh, ... *so bin ich mit meiner Musik ziemlich allein*, S. 258).

40 Fanny hatte Felix bereits im April mit Blick auf die Abmessungen des Raumes nach Paris geschrieben: „Nun, die unsrige, kräftige [Soireemusik] wird Dir schmecken, wenn wir erst in unserem großen, gewölbten Gartensaal Deine Symphonie [c-Moll op. 11] streichen“ (Brief vom 25.4.1825, in: Fanny und Felix Mendelssohn, *Briefwechsel 1821 bis 1846*, hrsg. v. E. Weissweiler, S. 41).



Streicherkammermusik spielte im frühen Schaffen Mendelssohns eine untergeordnete Rolle. Vor dem Oktett ist nur ein Streichquartett Es-Dur im Jahr 1823 entstanden, dem lediglich noch 12 Übungsfugen (März–Mai 1821) für diese Besetzung vorangingen.<sup>41</sup> Der Schwerpunkt kompositorischer Beschäftigung lag in den ersten sechs Jahren seit den frühesten dokumentierten Versuchen aus dem Jahr 1820 eindeutig bei Werken mit Klavier, dem Instrument, mit dem Mendelssohn als ausübender Musiker bis heute fast ausschließlich verbunden wird. Neben mehreren Sonaten für Violine, Viola bzw. Klarinette und Klavier stehen Mendelssohns vier Klavierquartette (1821–25) im Mittelpunkt des kammermusikalischen Schaffens dieser Jahre, deren letztes (op. 3) bereits im Kontext mit der Entwicklung des „Elferscherzos“ Erwähnung fand. In ihnen liegt, ebenso wie beim Klaviersextett D-Dur op. 110 (Mai 1824), der Fokus primär auf dem Klavierpart, mit dem sich die Geschwister Felix und Fanny vor allem im Rahmen der regelmäßig veranstalteten Sonntagsmusiken im elterlichen Hause profilieren konnten:<sup>42</sup> Der Streichersatz geht kaum über eine begleitende Rolle hinaus.

Dennoch scheint sowohl beim Klaviersextett, in dem neben Violine und Violoncello zwei Bratschen und Kontrabass besetzt sind, als auch bei dem frühesten überlieferten Kammermusikwerk des elfjährigen Felix, dem Klaviertrio c-Moll (1820)<sup>43</sup> für Violine, Bratsche und Klavier, eine individuelle Vorliebe in der Zusammensetzung des Streicherensembles durch: eine Vorliebe für den Klang der Viola, die Mendelssohn auch später bevorzugt spielte. Dass sowohl die Geige als auch die Bratsche im Frühwerk gegenüber dem Klavier eine untergeordnete Rolle einnahmen, wird meist mit eingeschränkten Fähigkeiten Mendelssohns auf diesen Instrumenten begründet, die sich allerdings nicht belegen lassen: Nachgewiesenermaßen erhielt Felix sei-

41 Vgl. Michael Cooper, *Mendelssohn's Works: Prolegomenon to a Comprehensive Inventory*, S. 746. John A. McDonald verzeichnet in seiner Untersuchung *The Chamber Music of Felix Mendelssohn Bartholdy* vier weitere Kammermusikwerke für Streicher in größerer Besetzung aus dem Jahr 1823. Als Fundort gibt er die Staatsbibliothek zu Berlin an (vgl. S. 181–186 und 311–313; er hat sie als Kammermusikwerke ohne Opus-Nummer mit eigenen WO-Nummern versehen): *Grave und Allegro* g-Moll für Streichquintett (WO 26), *Andante* Es-Dur für Streichsextett (WO 27), *Allegro molto* g-Moll für Streichsextett (WO 28), *Grave und Allegro* c-Moll für Streichsextett (WO 29). In Bezug auf das Oktett wäre die Existenz von Kompositionen aus Mendelssohns Feder für fünf oder sechs Streicher aus der Zeit vor 1825 natürlich von höchstem Interesse. Leider tauchen die Sätze weder ein weiteres Mal in der Literatur noch in Hans-Günter Kleins *Verzeichnis der im Autograph überlieferten Werke Felix Mendelssohn Bartholdys im Besitz der Staatsbibliothek zu Berlin* auf (vgl. S. 206 f.); auch in John M. Coopers ausführlichem Verzeichnis *Mendelssohn's Works: Prolegomenon to a Comprehensive Inventory* aus dem Jahr 2001 werden sie nicht erwähnt, obwohl Mc Donalds Arbeit darin mit verarbeitet ist (vgl. S. 744 ff.).

42 Etwa zeitgleich mit Felix' 2. Klavierquartett op. 1 entstand im Herbst 1822 Fannys einziges Klavierquartett As-Dur (vgl. hierzu: Rainer Cadenbach, *Vom Gang des Herankommens – Fanny und Felix wetteifern in Klavierquartetten*, S. 81 ff.). Zwischen 1822 und 1824 komponierte Felix zudem fünf Klavierkonzerte, deren erste beiden (a-Moll und d-Moll, 1822) mit einem begleitenden Streichorchester besetzt sind und damit eine besetzungsmäßige Verwandtschaft zu den Klavierquartetten aufweisen.

43 Das Klaviertrio findet sich im ersten erhaltenen Übungsbuch, in dem kleine Stücke als Kompositionsaufgaben eingetragen wurden. Es ist die vierte bekannte Komposition Mendelssohns (April 1820); das Übungsbuch verzeichnet Kompositionen ab dem 7. März 1820, einsetzend mit einem Klavierstück „Rezitativo“ (vgl. Karl-Heinz Köhler, *Das Jugendwerk Felix Mendelssohns*, S. 20).

nen ersten Geigenunterricht ab dem Frühjahr 1819<sup>44</sup> bei Carl Wilhelm Henning (1784–1867)<sup>45</sup>, dessen frühe Sextettkomposition aus dem Jahr 1815 bereits in Kapitel 7. 2 eine eingehende Würdigung fand. Der spätere königliche Konzertmeister gehörte wie Felix' Klavierlehrer Ludwig Berger (1877–1839)<sup>46</sup> zu den besten verfügbaren Kräften im Berliner Musikleben.<sup>47</sup> Kammermusikalisches Ensemblespiel übte Felix bereits in frühen Jahren vornehmlich als Bratscher in einem Streichquartett, das im elterlichen Hause von Eduard Rietz angeleitet wurde. Der Widmungsträger des Oktetts hatte um 1822 Henning als Violin- und Violalehrer Mendelssohns abgelöst.<sup>48</sup>

Mendelssohn betätigte sich über seine gesamte Musikerkarriere hinweg mit großem Erfolg als Streicher in öffentlichen Konzerten. In seinen Leipziger Jahren trat er bevorzugt als Bratscher in einer Reihe von Kammerkonzerten<sup>49</sup> im Gewandhaus auf,<sup>50</sup> wobei unter seiner Beteiligung –

44 Larry R. Todd nennt in seiner maßgeblichen Arbeit *Mendelssohn's Musical Education* Pierre Baillot als ersten Geigenlehrer, der Felix auf der ersten Parisreise von 1816 unterrichtet haben soll. Leider gibt er hierfür keinen Nachweis an (vgl. S. 11). Hans-Günter Klein spricht dagegen von einem „nicht genauer beschriebenen Musikunterricht“ bei Baillot (*Das verborgene Band*, S. 62). Tatsächlich standen die Mendelssohns in Paris mit Baillot in Verbindung, wie aus einem Brief Henriette Mendelssohns an Lea vom 10.11.1816 hervorgeht: „Sie kennen Baillots gefühlvolle Miene, dieser Ausdruck war bleibend, so lange er von Fanny und Felix sprach, und wir sprachen von nichts anderem. [...] ich denke meinem Felix ein Vergnügen zu machen, wenn ich etwas für seinen geliebten und ihn so liebenden Lehrer tue“ (Felix Gilbert, *Bankiers, Künstler und Gelehrte*, S. 35). Während nachgewiesene Klavierstunden bei der berühmten Pianistin Marie Bigot im Verlauf des Parisaufenthaltes nach vorangegangenen Unterweisungen durch die Mutter Lea nachvollziehbar erscheinen (vgl. Ferdinand Hiller, *Felix Mendelssohn Bartholdy*, S. 17), sind erste Schritte auf der Geige bei dem berühmten Geiger nicht sehr wahrscheinlich. Vorstellbar ist, dass Baillot das Erlernen des Instruments empfohlen hat. In einer am 27.12.1837 in der *AmZ* veröffentlichten biografischen Skizze Mendelssohns ist nur vom gemeinsamen Musizieren mit Baillot die Rede: Während des Parisaufenthaltes „hatte ihm der Klavierunterricht der Mad. Bigot, der er selbst sehr viel zu verdanken bekennt, und Baillot's Meisterschaft, von welchem er Anweisung im Vortrage erhielt, indem er ihn B. auf der Violine begleitete, Bedeutendes genützt“ (39, 1847, Nr. 52, Sp. 846).

45 Albert J. Filosa führt diesbezüglich einen nicht publizierten Brief Lea Mendelssohns an Henriette von Pereira-Arnstein vom 1.5.1819 an, in dem sie den Entschluss kundtut, ihren Mann Abraham mit Violinstunden für Felix zu überraschen (*The Early Symphonies and Chamber Music of Felix Mendelssohn Bartholdy*, S. 37).

46 Zu Bergers Unterrichtstätigkeit vgl.: Dieter Siebenkäs, *Ludwig Berger*, S. 22 f. u. S. 233 f.

47 Wie bereits erwähnt, gehörte Henning von 1813 bis in die 1820er-Jahre dem berühmten Berliner „Möser-Quartett“ an.

48 Aus dem Jahr 1822 übermittelt Ferdinand Hiller ein Bild von den weit entwickelten Fertigkeiten des dreizehnjährigen Felix als Streicher. Über den Besuch der Familie Mendelssohn in Frankfurt berichtet er: „Indeß wurde ich doch mit Felix zutraulicher und als er mich zum zweiten Male besuchte, setzte er mich in große Verwunderung. Ich zeigte ihm eine Sonate mit Violinbegleitung von A. Schmitt; er nahm eine Geige, die auf dem Flügel lag, forderte mich auf, das Stück mit ihm zu spielen und führte seine Partie, die schwierigeren Stellen freilich ein wenig skizzierend, mit großer Leichtigkeit und Gewandtheit durch“ (Ferdinand Hiller, *Felix Mendelssohn Bartholdy*, S. 3 f.).

49 Gelegentlich wirkte Mendelssohn auch bei Orchesterkonzerten mit: 1845 gliederte er sich beispielsweise bei einem Gastdirigat Niels Gades in die Bratschengruppe „seines“ Gewandhausorchesters ein. Es handelte sich um ein Konzert von Jenny Lind, bei dem Mendelssohn „der Künstlerin die Huldigung erwiesen hatte, beim Euryanthenfinale am letzten Bratschenpult mitzuspielen“ (Wilhelm Wasielewski, *Aus siebzig Jahren*, S. 100; vgl. hierzu auch: Donald Mintz, *Mendelssohn as Performer and Teacher*, S. 114 f.).

50 Aus der Saison 1839/40 berichtet Ferdinand Hiller beispielsweise: „Die Quartett-Abende, welche Ferd. David während der vorhergehenden Jahre eingerichtet hatte, erhielten in diesem Winter ein erhöhtes



wie im Kapitel zur Rezeptionsgeschichte noch näher ausgeführt wird – auch mehrfach das Oktett interpretiert wurde. Ende der 1830er-Jahre ließ sich Robert Schumann in einer Rezension sogar dazu inspirieren, Mendelssohn mit seinem „Hauptinstrument“ Bratsche fiktiv in eine ideale Quartettbesetzung mit Pierre Baillot als Primarius aufzunehmen.<sup>51</sup> Im Jahr der Oktettkomposition war Felix als Streicher jedenfalls bereits so weit fortgeschritten, dass ihm während seines Paris-Aufenthaltes im März 1825 die Möglichkeit eingeräumt wurde, an einer Aufführung von Mozarts *Requiem* unter der Leitung von Johann Nepomuk Hummel mitzuwirken.<sup>52</sup>

Eine intensive Auseinandersetzung mit der Formung reinen Streicherklanges suchte Mendelssohn im Vorfeld der Oktettkomposition in einem Repertoirezweig, der nur bedingt mit kammermusikalischen Gestaltungsweisen in Verbindung gebracht werden kann: Bevor Mendelssohn im Frühjahr 1823 seine erste Symphonie (c-Moll, op. 11) für eine „volle“ Orchesterbesetzung schuf, komponierte er bekanntlich zwölf Streichersymphonien, die mit der chorischen Besetzung der Stimmen von vornherein auf eine andere Klangvorstellung als bei einem Werk für Solostreicher zielen. Die Streichersymphonien sind zwischen 1821 – dem Gründungsjahr der berühmten „Sonntagsmusiken“<sup>53</sup> im Hause Mendelssohn „Neue Promenade 7“ – und 1823 entstanden. Mendelssohn hat sich später nicht mehr mit diesen Werken beschäftigt, die erst vor wenigen

Interesse durch die Mitwirkung Mendelssohn's, welcher sehr oft darin spielte“ (*Felix Mendelssohn-Bartholdy*, S. 143). Öffentliche Auftritte Mendelssohns als Streicher sind im größeren Umfang in Franz Krautwursts Studie *Felix Mendelssohn Bartholdy als Bratschist* dokumentiert.

- 51 „In einem Anfall von Redakteurübermut wünsche ich mir Baillot [...] an die erste, Lipinski an die zweite Violine, Mendelssohn an die Bratsche (sein Hauptinstrument, Orgel und Klavier ausgenommen) und Max Bohrer oder Fritz Kummer an das Violoncell“ (Robert Schumann, *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. M. Kreisig, Bd. 1, S. 339). Nach Ferdinand Hiller pflegte Mendelssohn einen eher pragmatischen Umgang mit dem Instrument auf hohem Niveau. Im Zusammenhang mit einer Aufführung des Oktetts am 7. März 1840 in einem Gewandhauskonzert berichtet er: Mendelssohn „nahm das ganze Jahr kein Streich-Instrument in die Hand – wenn's aber sein mußte, so konnte er's, wie so unendlich viele andre Dinge“ (*Felix Mendelssohn Bartholdy*, S. 144).
- 52 „Ich spielte mit an einem Pulte mit Romberg“, Brief an Fanny, Paris, 1.4.1825 (Fanny und Felix Mendelssohn, *Briefwechsel 1821 bis 1846*, hrsg. v. E. Weissweiler, S. 35); bei dem Pultnachbarn handelte es sich um Heinrich Romberg, einen Sohn des Doppelquartett-Komponisten Andreas Romberg, der als Geiger der Profession seines Vaters folgte und zu dieser Zeit am Pariser Konservatorium studierte (vgl. auch Arnd Richter, *Mendelssohn. Leben – Werke – Dokumente* [2000], S. 112).
- 53 Die früheste Erwähnung der „Sonntagsmusiken“ findet sich in einem Brief von Lea Mendelssohn an Henriette von Pereira-Arnstein vom 19. Oktober 1821, in dem sie von „Sonntagsübungen“ berichtet, die alle 14 Tage stattfänden (vgl. Albert J. Filosa, *The Early Symphonies and Chamber Music of Felix Mendelssohn Bartholdy*, S. 202). Primäres Ziel der sonntäglichen Zusammenkünfte war, Felix ein Podium zu geben, auf dem er sich und seine Kompositionen vor einem geladenen Publikum präsentieren und erproben konnte. Damit wurde ihm ein optimaler Zugang zum Berliner Musikleben eröffnet: Felix oblag die Leitung der Veranstaltungen, zu denen er nach Bedarf Profimusiker bestellen konnte. Eduard Devrient gibt in seinen *Erinnerungen* einen anschaulichen Zustandsbericht aus dem zweiten Jahr: „Wir musizierten nun manchen Abend, lasen mit verteilten Rollen Shakespearesche Stücke, nahmen thätig oder zuhörend teil an den Sonntagsmusiken, wozu der vermögende Vater dem Sohn ein kleines Orchester aus der Hofkapelle anordnen konnte, so daß Felix den unermeßlichen Vorteil genoß, schon in diesen Knabenjahren mit der Natur der Instrumente und ihrer Führung vertraut zu werden, auch seine eigenen Kompositionen in praktischer Ausführung prüfen zu können. [...] Natürlich führte er auch andere als seine eigenen Kompositionen bei diesen Sonntagsmusiken auf und er sowohl als Fanny spielten Trios und andere Klavierstücke zum Orchester“ (*Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn Bartholdy*, S. 7 f.). Die „Sonntagsmusiken“ sind in

Jahren ihre erste Publikation erfuhren.<sup>54</sup> Offensichtlich sind sie primär als Studienwerke im Kontext mit Mendelssohns konservativ ausgerichteter Ausbildung bei Carl Friedrich Zelter (1758–1832)<sup>55</sup> mit dem Ziel entstanden, die erlernten Fähigkeiten in Kontrapunkt und Generalbass im Rahmen mehrsätziger Werke praktisch umzusetzen. Die Erprobung erfolgte bei den Sonntagsmusiken in Anwesenheit und unter Beteiligung eines größeren sachkundigen Personenkreises, wobei sie einer kritischen Diskussion unterzogen wurden.<sup>56</sup>

den letzten Jahren vor allem im Rahmen der Erforschung von Leben und Werk Fanny Mendelssohns vermehrt in den Fokus gerückt worden. Das Hauptaugenmerk liegt dabei zumeist auf der zweiten Phase dieser Veranstaltungen, die Fanny ab 1831 organisierte (vgl. etwa die im Literaturverzeichnis aufgeführten Publikationen von Renate Hellwig-Unruh, Annette Maurer, Françoise Tillard, Marcia J. Citron oder Hans-Günter Klein). Im Gegensatz zu diesen Veranstaltungen öffentlichen Charakters, handelte es sich in der frühen Phase vor dem Oktett um eher private Zusammenkünfte mit „Werkstattcharakter“ (vgl. Hans-Günter Klein, *Das verborgene Band*, S. 136), zu denen man geladen werden musste: Sebastian Hensel bemerkt hierzu: „Vorläufig bei dem beschränkten Lokal, welches den Eltern damals (auf der neuen Promenade) zu Gebote stand, vereinigte sich eben nur der engere Freundeskreis“ (*Die Familie Mendelssohn 1729–1847*, Bd. 1, S. 136, vgl. auch Petra Wilhelmy, *Der Berliner Salon*, S. 146). Entsprechend ist gerade aus den frühen Jahren nur wenig Konkretes zur Zusammensetzung der Veranstaltungen überliefert, zumal bislang auch noch kein Versuch unternommen wurde, die Programme systematisch zu erfassen. Nach einer ersten Auswertung von Briefen und Erinnerungen scheint in den Konzerten Kammermusik, Solovortrag und symphonische Musik nach dem seinerzeit im Konzertleben üblichen Usus frei kombiniert worden zu sein, wobei besondere Anlässe wie Familienfeste oder der Besuch eines auswärtigen Künstlers natürlich die Programmgestaltung beeinflussten. Neben der Aufführung eigener Werke von Felix und Fanny aus unterschiedlichen Genres reichte die Spannweite von Bach bis zu zeitgenössischen Kompositionen. Da Felix im Rahmen der „Sonntagsmusiken“ stets die Möglichkeit hatte, eigene Werke unterschiedlicher Besetzung klingend zu erfahren, ist davon auszugehen, dass zwischen 1821 und 1829, als Mendelssohn das elterliche Haus verließ, alle von ihm geschaffenen Kompositionen zunächst hier erprobt wurden.

54 Bis zu ihrer ersten Edition durch Hellmuth Ch. Wolff im Rahmen der *Leipziger Ausgabe der Werke Felix Mendelssohn Bartholdys* ab 1967 blieben sie auch weitgehend unbeachtet.

55 Zelter, der sich bekanntlich als Leiter der Berliner Singakademie nachdrücklich für Bachs Werk einsetzte, übernahm ab 1819 den Kompositionsunterricht Mendelssohns. Die Studien konzentrierten sich entsprechend auf traditionelle Inhalte: Übungen in Generalbass, Choralbearbeitungen und Kontrapunktstudien nach Vorbild Bachs, Kimbergers und Faschs bildeten die technischen Grundlagen für Mendelssohns frühe Kompositionen (vgl. Larry R. Todd, *Mendelssohn's Musical Education*, S. 2–11, bzw. Thomas Ch. Schmidt, *Die ästhetischen Grundlagen der Instrumentalmusik Felix Mendelssohn Bartholdys*, S. 37–46).

56 Heinrich Dorn, der im Winter 1824/25 regelmäßig an den Sonntagsmusiken teilnahm, berichtet von mehreren kritisch begleiteten Aufführungen von Streichersymphonien: „I very seldom missed one of those interesting gatherings at the Neue Promenade, where, [...] the newest works of the wonderful boy Felix were regularly played over – mostly sets of symphonies for stringed instruments with pianoforte accompaniment – by a small number selected from the royal chamber-musicians. Professor Zelter, with whom Felix had studied counterpoint, was his most eager auditor, and at the same time his most severe censor. More than once after the performance, I myself have heard Zelter call out in a loud voice to his pupil that several alterations were necessary, whereupon, without saying a word, Felix would quietly fold up the score, and before the next Sunday he would go over it, and then play the composition with the desired corrections“ (*Temple Bar* 34, February 1872, S. 397–405, zitiert nach: *The Mendelssohn Companion*, hrsg. v. D. Seaton, S. 79). – Von Mendelssohns Praxis, den Streichersatz am Klavier zu stützen, berichtet auch Adolf Bernhard Marx, der zudem auf die Machart der Werke eingeht: „Nun war ich also in einem jener Sonntagskonzerte, zu denen Felix eine Reihe von Symphonien in drei oder vier Sätzen geschrieben hatte, der erste Satz Fuge, oder Fugato, das Ganze blos für Streichinstrumente; anstatt der Bläser trat der Flügel ein, von Felix gespielt, meist oder durchweg generalbaßmäßig begleitend“ (*Aus meinem Leben*, Bd. 2, S. 111 f.).

Auch wenn sich die zwölf Symphonien und das nachfolgende Oktett in ihrer Besetzungsstruktur unterscheiden, lohnt sich ein differenzierter Blick auf die frühe Werkserie, da sich neben einer deutlichen Steigerung des kompositorischen Anspruches innerhalb der Gruppe auch eine qualitative Entwicklung bezüglich der Instrumentation und Klangregie im reinen Streichersatz manifestiert.

Während die ersten sechs Symphonien aus dem Jahr 1821 mit einem hohen Anteil kontrapunktischer Arbeit in einfachen formalen Dispositionen in jeweils drei Sätzen ein vergleichsweise schlichtes Profil haben,<sup>57</sup> prägen die Kompositionen der folgenden beiden Jahre individuellere Züge aus und erhalten mehr Gewicht<sup>58</sup>. Das schlägt sich schon äußerlich in der größeren Dimensionierung<sup>59</sup> und Zahl<sup>60</sup> der Sätze nieder, wie sie erstmals in der viersätzigen siebten *Sinfonia* zu finden sind. In der formalen Gestaltung orientiert sich Mendelssohn nun deutlich an der Symphonik Haydns. Indiz hierfür sind vor allem die Kopfsätze der Symphonien sieben bis elf, die als monothematische Sonatensätze<sup>61</sup> ausgearbeitet sind.<sup>62</sup>

Einen weiteren Schritt in der kompositorischen Entwicklung auf dem Weg zum Oktett geben die Finalsätze der Symphonien acht bis zwölf zu erkennen, in denen – wie später auf sehr prägende Weise im Oktett auch – fugierende Abschnitte in die Sonatendisposition integriert sind. Zwei der Mittelsätze weisen zudem mit ihren Satzbezeichnungen auf eine der originellsten Schöpfungen im Oktett voraus: In der neunten und elften *Sinfonia* nahm Mendelssohn erstmals „Scherzo“-Sätze in eine Komposition für Streicher auf, die allerdings noch nicht mit dem charakteristischen Ton der späteren „Elfenscherzi“ in Verbindung gebracht werden können.

Die größere Dimensionierung bezieht sich bei den letzten vier Symphonien aus dem Jahr 1823 nicht nur auf deren Umfang, sondern auch auf die Besetzung der Werke. Die Zahl der

57 Lea Mendelssohn beschreibt Ende 1821 die ersten Streichersymphonien als Symphonien ohne Bläser „nach der Art der Alten“ (vgl. Thomas Grey, *The Orchestral Music*, S. 396). Es handelt sich um vier- bis fünfstimmige kurze Werke, die in Anlehnung an das Repertoire entstanden sind, das Felix in Zelters Rippienschule kennen gelernt hatte: Hierzu zählten etwa Symphonien von C. Ph. E. Bach oder Franz Benda. Zur Einordnung der Streichersymphonien vgl. die grundlegenden analytischen Arbeiten von Albert J. Filosa (*The Early Symphonies and Chamber Music of Felix Mendelssohn Bartholdy*, besonders S. 44–104), Wulf Konold (*Mendelssohns Jugendsymphonien*) und Thomas Grey (*The Orchestral Music*, besonders S. 396–407).

58 Zugleich schien die eigene Wertschätzung der Kompositionen gestiegen zu sein, wofür die Orchestrierung der achten *Sinfonia* D-Dur für die klassische Besetzung mit paarig besetzten Holzbläsern, je zwei Hörnern und Trompeten, Pauken und Streichquartett ebenso steht wie die öffentliche Aufführung einer (nicht näher bezeichneten) *Sinfonia* in einem von Karl Möser veranstalteten Konzert am 26. April 1823, worüber in der *AmZ* berichtet wurde: „Auszeichnung verdient die von dem jungen talentvollen Felix Mendelssohn Bartholdy komponierte Symphonie, die durch reiche Erfindung, ausdauernden Fleiss und sorgfältiges Studium der Instrumentalwirkungen die größten Hoffnungen für seine folgenden Werke erregt“ (25, 1823, Sp. 337; vgl. Wulf Konold, *Mendelssohns Jugendsymphonien*, S. 29).

59 Eine Übersicht mit Angaben zum Umfang (in Takten) der Symphoniesätze ist von Thomas Grey zusammengestellt worden (*The Orchestral Music*, S. 397 f.).

60 Die Symphonien VII–IX sind viersätzlich, wovon sich die letzten drei Symphonien mit einem (X.), fünf (XI.) und drei Sätzen (XI.) wiederum abheben.

61 Mit Ausnahme der siebten *Sinfonia* erhalten sie zusätzliches Gewicht durch jeweils vorgeschaltete langsame Einleitungen. In der frühen Gruppe ist nur der Kopfsatz der fünften *Sinfonia* mit einer kurzen Einleitung versehen.

62 Vgl. hierzu die ausführlichen Analysen Wulf Konolds (*Mendelssohns Jugendsinfonien*, besonders S. 29–41 und S. 156–179).

Stimmen wird fast durchgehend um eine zweite Violastimme auf ein Streichquintett erhöht. In der elften *Sinfonia* wird darüber hinaus phasenweise das Violoncello als eigenständige Stimme aus den „Bassi“ herausgelöst und das Scherzo im letzten Satz Drittel durch Schlagwerk (Pauken, Triangel und Becken) ergänzt.

In Hinblick auf die Oktettkomposition sind vor allem die beiden Mittelsätze der neunten Streichersymphonie (C-Dur) von herausragendem Interesse. Besonders im langsamen zweiten Satz (*Adagio*) entstehen durch eine flexible Handhabung der Instrumentierung sehr reizvolle Klangwirkungen: In den Rahmenteilen der symmetrischen A-B-A'-Anlage ist ein weitgehend homophon geführtes Violinquartett besetzt. Als klanglicher Kontrast wird diesem im Mittelteil (T. 48–117) das komplementär registrierte „tiefe“ Quartett aus Kontrabass, Violoncello und zwei Bratschen gegenübergestellt, einsetzend mit einem Fugato, das sich nach wenigen Takten wieder in einen homophonen Satz auflöst. Zum Satzende (zweite Hälfte des A'-Teiles, T. 145–169) werden schließlich alle Streicherregister im Sinne einer klanglichen Verdichtung in einem vielstimmigen Ensemble zusammengeführt (Nb 117): Das Violinquartett, mit dem der A-Teil im dritten Satzabschnitt zunächst fast unverändert reproduziert wird, wird in einer finalen Steigerungspartie durch sukzessives Hinzutreten des Bratschenpaares und der Bassgruppe zu einer realen Achtstimmigkeit ergänzt, in der die einzelnen Register zu Stimmgruppen geordnet sind (T. 163–169).

Nb 117: FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: 9. Streichersymphonie C-Dur  
II. Andante (T. 163–169)

The musical score for measures 163-169 of the second movement of Mendelssohn's 9th Symphony is presented. It is for a string ensemble in C major (two sharps) and 2/4 time. The tempo is Andante. The score shows a dense texture with many sixteenth and thirty-second notes, particularly in the upper strings. The lower strings (Violas, Cellos, and Contrabasses) play a more sustained, harmonic role. The score ends with a final chord in measure 169.

Auch im *Scherzo* dieser Streichersymphonie arbeitet Mendelssohn mit unterschiedlichen Besetzungstypen. Die Rahmenteile sind als Streichquintett mit zwei Bratschen gesetzt, in das ein sechs- bis achtstimmiges Trio eingeschoben ist. Hier sorgen vor allem die Bratschen durch Stimmteilungen für ein breit aufgefächertes „Mittelfeld“. Demnach beschränken sich die ersten Versuche, für einen bis zu achtstimmigen Streichersatz zu komponieren, auf kurze Satzphasen. Dabei zeigt Mendelssohn gerade im *Adagio* einen geschickten Umgang mit den unterschiedli-

chen Farben der Streicherregister und somit eine bewusste Auseinandersetzung mit dem kompositorischen Moment der Klangregie, das im nachfolgenden Oktett von zentraler Bedeutung werden sollte.

Über die Erkenntnis hinaus, dass Mendelssohn in den Streichersymphonien aus dem Jahr 1823 bereits Interesse an der Klanglichkeit eines vielstimmigen Streichersatzes entwickelt hatte, kann man mangels Dokumenten nur darüber spekulieren, warum sich der junge Musiker zwei Jahre später für die seinerzeit singuläre Streichoktett-Besetzung zur Komposition der Geburtstagsgabe für Eduard Rietz entschied.

Mendelssohn hatte bereits vor dem Oktett für ungewöhnliche Besetzungen komponiert. So wird beispielsweise das Lied „Jetzt kommt der Frühling“, das im April 1824 im Rahmen einer Sonntagsmusik vorgetragen wurde, von einer Flöte, einer Klarinette, 2 Hörnern und Violoncello begleitet. Mendelssohn ging damit auf den speziellen Wunsch der Textdichterin Friederike Robert ein.<sup>63</sup> Auch das bereits erwähnte Klaviersextett op. 110 (1824) – eine Besetzungsgröße, für die seinerzeit ohnehin nur sehr wenige Werke komponiert wurden – erhielt durch die beiden eingesetzten Bratschen und den Kontrabass schon bezüglich der Registerverteilung eine ganz persönliche Note; neben Mendelssohns Vorliebe für den Bratschenklang verweist sie möglicherweise auf eine konkrete Aufführungssituation, für die das Werk ursprünglich bestimmt war.<sup>64</sup>

Gerade das Bratschenpaar wird von Mendelssohn auch im Oktett passagenweise als charakteristische Klanggruppe geführt.<sup>65</sup> Geht man davon aus, dass er bei dem komponierten Geburtstagsgeschenk für Eduard Rietz an eine Ausführung durch gemeinsame Freunde und Verwandte aus dem familiären Umfeld der Sonntagsmusiken dachte, so standen mit seinem Bruder Paul und Julius Rietz, dem Bruder des Geburtstagskindes, zwei dreizehnjährige Violoncellisten zur Verfügung, die bereits über weitreichende Fähigkeiten auf dem Instrument verfügten.<sup>66</sup> Sollten die beiden dem Widmungsträger sehr nahe stehenden Violoncellisten als Interpreten in die

63 Vgl. Therese Devrient, *Jugenderinnerungen*, S. 232.

64 Ein konkreter Anlass zur Komposition und Aufführungen zu Mendelssohns Lebzeiten sind nicht dokumentiert (vgl. Christoph Hellmundts Einleitung zur Neuausgabe des Sextetts im Rahmen der *Leipziger Ausgabe der Werke Felix Mendelssohn Bartholdys*, III/11, S. XII).

65 Mendelssohn übernahm – wie bereits erwähnt – bei den dokumentierten Aufführungen des Werkes unter seiner Beteiligung grundsätzlich eine dieser Mittelstimmen.

66 Julius Rietz gehörte wie sein Bruder Eduard zum engsten Freundeskreis der Geschwister Mendelssohn und war ständiger Gast in deren Hause. Er erlernte Ende 1825 bereits seit fünf Jahren das Violoncellospiel und trat im Alter von 17 Jahren in das Orchester des Königsstädtischen Theaters ein. Mendelssohn berief ihn 1848 als Professor an das Leipziger Konservatorium. Fanny schildert ihn im April 1825 als sehr geschickt agierenden Kammermusikpartner: „[...] wir beredeten Julius Ritz [sic], die Stimme [eines der Mendelssohnschen Klavierquartette] v. Blatt zu spielen, obgleich es Eduard nicht gern wollte. Er machte seine Sachen über alle Erwartung gut, hat einen guten Ton, festen Bogenstrich, u. fehlte im Takt nicht ein einziges Mal, u. in den Noten sehr wenig“ (Brief von Fanny an Felix, 11.4.1825, zitiert nach: *The Letters of Fanny Hensel to Felix Mendelssohn*, hrsg. v. M. J. Citron, S. 376). – Auch Felix' Violoncello spielender Bruder Paul entwickelte sich zu einem hervorragenden Instrumentalisten, fand seine Profession allerdings im elterlichen Bankgeschäft. Felix schrieb für ihn keine vier Jahre später die virtuosen *Variations concertantes* op. 17 (Januar 1829) und 1839 seine erste Violoncellosone op. 45. Bereits 1821 geht der elfjährige Felix in einem epischen Gedicht mit dem Titel *Papheis* humoristisch auf gemeinsames Musizieren mit dem Bruder ein. Bei der Schilderung des außerordentlich dicht gepackten



Komposition eingebunden werden, und damit einen Grundstock für die Besetzung bilden, so füllte Mendelssohn das Ensemble entsprechend der Registerbalance eines Streichquartetts in der Instrumentenkonstellation auf, die er bereits im oben erwähnten langsamen Satz der 9. Streichersymphonie Anfang 1823 entwickelt hatte. Die Vermutung, dass Mendelssohn bei der Konzeption des Oktetts auf eine besondere Personenkonstellation aus seinem Umfeld reagierte, wird auch durch die Beobachtung genährt, dass die Komposition offensichtlich für mehrere Jahre auf einen begrenzten Kreis an Ausführenden und Zuhörern beschränkt blieb (vgl. hierzu das nachfolgende Kapitel 9. 3 zur Rezeptionsgeschichte) und keinerlei zeitgenössische Äußerung überliefert ist, in der auf die Neuartigkeit der ungewöhnlichen Besetzung hingewiesen wird. Anders als im Falle der Klavierquartette op. 1–3, die jeweils kurz nach ihrer Entstehung zwischen 1823 und 1825 in den Druck gingen, blieb das Oktett bis 1833 unveröffentlicht. Damit blieb das Werk auch länger einer breiteren Öffentlichkeit vorenthalten als die nachfolgenden Streichquartette op. 13 (1827) und op. 12 (1829), die 1830 erschienen.

Wie aus dem Musikalienverzeichnis hervorgeht, das die Geschwister Felix und Fanny etwa zwischen 1823 und 1832 führten,<sup>67</sup> waren große kammermusikalische Besetzungen „jenseits“ des Sextetts im Hause Mendelssohn durchaus bekannt: So stechen unter den aufgelisteten Werken, die bereits lange vor der Oktettkomposition erschienen waren,<sup>68</sup> das Klavierseptett d-Moll op. 74 von Johann Nepomuk Hummel und das Klavieroktett f-Moll op. 12 von Prinz Louis Ferdinand von Preußen besonders hervor,<sup>69</sup> wobei letzteres unter dem Titel „Ottetto“ in Druck ging.<sup>70</sup> Die gleiche Bezeichnung verwendete auch Mendelssohn in der handschriftlichen Fassung seines Oktetts.

Ob Mendelssohn vor der Oktettkomposition auch groß besetzte Kammermusikwerke in reiner Streicherbesetzung kennen gelernt hatte, die über das relativ weit verbreitete Streichquintett hinausgingen, ist nicht bekannt. Zu vermuten ist, dass Mendelssohn auch das außergewöhnliche *Sestetto* mit drei besetzten Bratschen seines Geigenlehrers Carl Wilhelm Henning wahrgenommen hat.<sup>71</sup> Wie bereits erwähnt, war es 1816, also drei Jahre bevor Mendelssohn

Bildungsprogramms der Mutter legt er seinem Bruder folgende Zeilen in den Mund: „Aber um elf Uhr spiel ich das Cello, mit mächtigem Bogen. / Und dann gibt es zuweilen erschreckliche Katzenmusiken. / Mamsell Benicke spielt das Clavier, Flix [sic] kratzet die Geige, / und ich spiele das Cello; doch oftmals kommt noch ein vierter / Stellt auf den Hof sich hin, und spielt die Guitarr' u. die Pfeife“ (vgl. Françoise Tillard, *Die verkannte Schwester*, S. 54).

67 Das Verzeichnis ist abgedruckt in: Rudolf Elvers/Peter Ward Jones, *Das Musikalienverzeichnis von Fanny und Felix Mendelssohn Bartholdy*, S. 89–102.

68 Bedauerlicherweise ist nur bei den aufgelisteten Werken L. v. Beethovens und J. S. Bachs das Anschaffungsjahr verzeichnet.

69 Das Oktett für Klavier, Klarinette, 2 Hörner, 2 Violinen und 2 Violoncelli von Prinz Louis Ferdinand von Preußen wurde 1808 und Hummels *Grand Septuor* für Klavier, Flöte, Oboe, Horn, Viola, Violoncello und Kontrabass im Jahr 1816 veröffentlicht.

70 Vgl. RISM A/I/9, S. 254

71 Henning nahm offensichtlich auf vielfältige Weise am musikalischen Alltag der Familie Mendelssohn teil. So berichtet Eduard Devrient, der Felix im Januar 1822 kennen lernte, wie für die Aufführung einer Opernkomposition von Felix im Bekanntenkreis Sänger gesucht wurden: „Felix' Violinlehrer, der Konzertmeister Henning, sollte die Baßpartien singen, fand sich aber nicht fähig dazu und schlug mich zum Stellvertreter vor“ (*Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy*, S. 5).

Geigenschüler Hennings wurde, bei Peters im Druck erschienen.<sup>72</sup> Aufgrund seiner ausgesprochen brillanten Faktur kann es als unmittelbares Vorbild allerdings nicht fungiert haben.

Enge Kontakte bestanden seit mehreren Jahren auch zu Louis Spohr, dessen zwei Jahre vor dem Oktett entstandenes erstes Doppelquartett op. 65 unmittelbar nach Mendelssohns Rückkehr aus Paris im Sommer 1825 bei Peters veröffentlicht worden war.<sup>73</sup> Nach Sebastian Hensel war Spohr in der Familie Mendelssohn als künstlerische Persönlichkeit präsent. Zum Jahr 1824 bemerkt er in seiner Familiengeschichte:

„Von sehr bedeutendem Einfluss war auch Spohr's Anwesenheit auf ihn [Felix]. [...] Spohr war viel im Mendelssohnschen Haus und die im Jahre 1822 in Kassel geknüpfte Bekanntschaft<sup>74</sup> nahm einen erfreulichen Fortgang.“<sup>75</sup>

Die zeitliche Koinzidenz spricht dafür, dass Mendelssohn zumindest die Existenz von Spohrs Doppelquartett im Kontext mit der Konzeption seines Oktetts zur Kenntnis genommen hatte und ungeachtet der grundsätzlich andersartig angelegten Ensemblestruktur zur Wahl der singulären Streicherbesetzung angeregt bzw. ermutigt wurde. Immerhin hatte Spohr mit seiner originellen achttimmigen Komposition aus zeitgenössischer Sicht Neuland innerhalb der Kammermusik für Streicher betreten.

## 9. 2 Symphonischer Gehalt und kammermusikalische Faktur im Rahmen ausgedehnter instrumentaler Möglichkeiten

„Das Ottett stellt das Verhältnis der Instrumente in gleicher Weise wieder her, wie das Quartett. Allein es sollte scheinen, als wenn der Verein von vier Violinen, zwei Bratschen und zwei Violoncellen das Verlangen nach einem kräftigen Träger des Ganzen, nach einem Kontrabasse erregen müsste, der den Gegenhalt in der Tiefe bildete gegen die stark besetzte Höhe und Mitte. Allerdings würde dann in dem zum Nonett gewordenen Werke der Charakter des Solosatzes noch mehr zurücktreten und das Ganze sich noch mehr der Behandlung und Wirkung des Orchesters nähern. Allein das ist ohnehin schon bei dem Ottett wenigstens theilweis

72 Zwar taucht das *Sestetto* in dem oben erwähnten Musikalienverzeichnis der Geschwister Mendelssohn nicht auf, doch finden sich neben Kompositionen anderer Lehrer wie Bigot, Berger oder Moscheles auch drei Duette für zwei Violinen von Henning (vgl. Rudolf Elvers/Peter Ward Jones, *Das Musikalienverzeichnis von Fanny und Felix Mendelssohn Bartholdy*, S. 96).

73 Die Originalausgabe von Spohrs erstem Doppelquartett wurde erstmals am 15. Juni 1825 im Intelligenzblatt 5 der *AmZ* angezeigt (vgl. Folker Göthel, *Thematisch-Bibliographisches Verzeichnis der Werke von Louis Spohr*, S. 114).

74 Mit einem Empfehlungsschreiben Zelters versehen besuchte Felix den Geiger im Juli 1822 auf einer Reise der Familie in die Schweiz, worüber er seinem Lehrer berichtete: „In Cassel machte ich von Ihrem gütigen Briefe an Spohr Gebrauch, er nahm mich freundlich auf, und den Abend war Quartett bei ihm, er spielte zwei seiner Quartetten, und ich spielte das meinige. Er war so gut mir [sic] zu begleiten“ (Felix Mendelssohn Bartholdy, *Briefe*, hrsg. v. R. Elvers, S. 24). Bei dem Werk, bei dessen Aufführung Spohr den 13-jährigen Felix „begleitete“ handelt es sich um Mendelssohns erstes Klavierquartett d-Moll aus dem Jahr 1821. Mendelssohn übernahm den brillant gesetzten Klavierpart (vgl. Albert J. Filosa, *The Early Symphonies and Chamber Music of Felix Mendelssohn Bartholdy*, S. 124), dem ein Streichtrio in primär begleitender Funktion zugeordnet ist.

75 Sebastian Hensel, *Die Familie Mendelssohn 1729–1847*, Bd. 1, S. 142 f.



der Fall (wie man bei dem Oktett von Mendelssohn, der geschicktesten und talentvollsten Leistung dieser Form, sehen kann) und es ist kein absoluter Nachtheil darin zu sehen, wenn auch hier – wie überall – die Formen einander näher kommen und in einander übergehen.“<sup>76</sup>

Als Adolf Bernhard Marx in dem 1847 erschienenen vierten Band seiner *Lehre von der musikalischen Komposition* auf Mendelssohns Oktett rekurrierte, um die klanglichen und satztechnischen Besonderheiten einer Komposition für ein achttimmiges Streicherensemble zu illustrieren, war das 23 Jahre zuvor entstandene Werk nach wie vor das einzige hierfür zur Verfügung stehende Exempel. Marx, der bereits seit Mitte der 1820er-Jahre im engen Kontakt mit Mendelssohn und seiner Familie stand,<sup>77</sup> kam offensichtlich nicht umhin, unterschwellige Vorbehalte anzusprechen, die zu seiner Zeit einem Werk anhafteten, das weder der am Gattungsideal des Streichquartetts gemessenen Sphäre der Kammermusik noch der Orchestermusik eindeutig zuzuordnen war. Während Gustav Schilling zehn Jahre zuvor in seinem umfangreichen Artikel zum „Oktett“ für die *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften* bezüglich der Faktur noch von Kompromissen in Relation zum „concertierenden“ Solosatz sprach (vgl. Kap. 2. 1),<sup>78</sup> spannt Marx emphatisch den Bogen zum benachbarten Orchesterrepertoire. Seine ausdrückliche Akzeptanz der singulären Komposition (und damit wohl auch potenzieller Nachfolgewerke) mag zum einen mit der pragmatischen Herangehensweise zu tun haben, die eine umfassende Kompositionslehre notwendigerweise fordert. Auf der anderen Seite setzte Mendelssohns Oktett als sowohl außerordentlich originelle wie auch qualitativ herausragende Komposition eigene Maßstäbe.

Dass Mendelssohn mit dem Oktett einen bedeutenden Sprung in seiner kompositorischen Entwicklung vollzog, macht schon der hohe Anspruch an die formale Gestaltung der einzelnen Sätze deutlich: So sind neben dem Kopfsatz auch die beiden Mittelsätze der Sonatensatzform verpflichtet, wobei Mendelssohn nicht allein daran gelegen war, eine formale Vorgabe mit handwerklichem Geschick zu erfüllen. Vielmehr gelangen ihm kunstvolle Umdeutungen der Sonatensatzform in individuellen Varianten, die jeweils mit den klassischen Satzcharakteren spielen und den formalen Kern zu verschleiern vermögen.

Im langsamen zweiten Satz, *Andante* (c-Moll),<sup>79</sup> der auf den ersten Blick die zu erwartende symmetrische Anlage zeigt, erreicht Mendelssohn dies durch eine leichte Modifikation des Sonatensatzschemas: Nach einer vollständigen Exposition, in der Hauptsatz, Überleitung und Seitensatz jeweils thematisch bzw. motivisch eigenständig profiliert sind, folgt als zentrale Passage ein Durchführungsteil (T. 65–75), in dem die Motive der Überleitung aufgegriffen wird. Die Reprise (T. 76–91), die in der Durvariante der Haupttonart beginnt, ist um den Hauptsatz verkürzt und setzt sogleich mit dem Seitenthema ein. Allerdings erscheint das Hauptthema in deut-

76 Adolf Bernhard Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, Bd. 4, S. 432.

77 Vgl. ders., *Erinnerungen. Aus meinem Leben*, Bd. 2, S. 110 ff.

78 Vgl. Bd. 5, S. 202.

79 Der Satz ist vor allem bezüglich seiner ungewöhnlichen formalen Anlage mehrfach ausführlich diskutiert worden; vgl. beispielsweise Mathias Thomas, *Das Instrumentalwerk Felix Mendelssohn-Bartholdys*, S. 83 ff., Friedrich Krummacher, *Mendelssohn – der Komponist*, S. 215 ff. u. S. 403 ff., Greg Vitercik, *The Early Works of Felix Mendelssohn*, S. 96 ff.

licher Anspielung auf die Gestaltung des Satzbeginns als Coda, wodurch der thematische Ablauf seine klare symmetrische Struktur erhält.<sup>80</sup>

Takt	Formteil	Thematik/Motivik	Tonart
	<i>Exposition</i>		
1	Hauptsatz	A (Hauptthema)	c-Moll
27	Überleitung	B (triolisches Motiv)	
41	Seitensatz	C (Seitenthema)	Es-Dur
	<i>Durchführung</i>		
56	vier Abschnitte	B	
	<i>Reprise</i>		
76	Seitensatz	C	C-Dur
89		B	
	<i>Coda</i>		
92	„Hauptsatz“	A	c-Moll/C-Dur

Beim *Scherzo* (g-Moll), dem zweifellos populärsten Satz mit den größten kompositionsgeschichtlichen Einflüssen und weitreichendsten Folgen für das eigene Werk,<sup>81</sup> verfolgte Mendelssohn im Umgang mit der Sonatensatzstruktur ein gänzlich anderes Konzept. Im Gegensatz zum *Andante* erscheint der Satz<sup>82</sup> als vollständiger Ablauf eines Expositions- (T. 1–68), Durchführung- (T. 69–142) und Repräsentiles (T. 143–222) mit Coda (T. 223–241).<sup>83</sup> Die Regelmäßigkeit und

80 Mendelssohn, der mit Ausnahme des Scherzos alle Sätze des Oktetts für die Drucklegung einer Überarbeitung unterzog, hat im *Andante* gegenüber der Urfassung die einschneidendsten Modifikationen am formalen Design vorgenommen. Im überlieferten Partiturmanuskript liegt als ursprüngliche Konzeption tatsächlich ein reguläres Sonatensatzschema (mit einer Reprise von Haupt- und Seitensatz) vor, das Mendelssohn hier erstmals auf einen langsamen Satz anwendete (vgl. Friedhelm Krummacher, *Mendelssohn – der Komponist*, S. 215). Die Streichung betrifft mit 22 Takten mehr als die Hälfte des Reprisenumfangs. Im Manuskript findet man zu Beginn der Reprise eine verkürzte Wiederaufnahme des Hauptsatzes in c-Moll, gefolgt von einer neu gestalteten Überleitung in die Seitensatz-Reprise, in der das Triolenmotiv aufgegriffen wird, das sich an der entsprechenden Stelle in der Exposition findet (vgl. T. 21 ff.). Die Kürzung des Hauptsatzes betrifft die Takte 6–13 aus der Exposition und damit im Wesentlichen die Wiederholung des Hauptthemas. Ab der Seitensatz-Reprise stimmen Manuskript und Druckfassung wieder überein (vgl. Felix Mendelssohn, *Octet for Strings opus 20. A Facsimile of the Holograph in the Whittall Foundation Collection*, Washington 1976, nicht paginiert: fol. 20v, 1. System, 2. Takt bis fol. 21r Ende des 2. Systems).

81 Davon zeugen das „Scherzo. Allegro di molto“ des 1. Streichquintetts op. 18 und die Konzertouvertüre zu *Ein Sommernachtstraum* aus dem folgenden Jahr 1826 ebenso wie das „Scherzo assai vivace“ der „Schottischen“ Symphonie und die entsprechenden Sätze in Mendelssohns Kammermusik in der späten Schaffensphase ab 1837, zu denen die Streichquartette op. 44, Nr. 2 u. 3 (1837), das zweite der vier Stücke für Streichquartett op. 81, Nr. 2 (1847) sowie die beiden Klaviertrios op. 49 (1839) und op. 66 (1846) zählen.

82 Das Scherzo steht entgegen dem hier üblichen Dreiermetrum im „geraden“ 2/4-Takt.

83 Im Vergleich zu den vorangehenden Sonatensätzen im Kopfsatz und im *Andante* zeigen die einzelnen Satzteile im *Scherzo* erstmals relativ ausgeglichene Proportionen. Die tonartlichen Ebenen von Haupt- und Seitensatz (B-Dur als parallele Durtonart zu g-Moll ab T. 25) sind in der Exposition klar erkennbar und die zugehörigen Themen werden nach einem ausgedehnten Durchführungsteil in der ursprüngli-

Klarheit, mit der dies geschieht, scheint gerade bei einem Satz erstaunlich, mit dem man entsprechend den erwähnten Hinweisen auf den „Walpurgisnachtstraum“ tendenziell eine chaotisch-turbulente Stimmung verknüpfen möchte, die eher im Ungreifbaren bleibt.<sup>84</sup>

Bei aller Übersichtlichkeit der klar strukturierten Anlage hinterlässt der Satz den Eindruck eines sehr homogen und einheitlich gestalteten Stimmungsbildes, was im Wesentlichen einer durchlaufenden und fast durchgehend im *staccato* zu artikulierenden Sechzehntelbewegung geschuldet ist. Sie bildet sowohl im Haupt- als auch im Seitensatz die motorische Grundeinheit des Ablaufes, aus der sich jeweils thematische Bildungen verwandten Charakters herauskristallisieren. Grundlage sind dabei kleingliedrige Motivbausteine, die durch Transformationsprozesse ein enges Beziehungsnetz zwischen den Formteilen knüpfen. Auf diese Weise wird etwa die motivische Basis des Seitenthemas bereits im Hauptsatz subkutan in enger Substanzgemeinschaft vorbereitet, während an der Oberfläche der Hauptthemenkomplex abläuft.<sup>85</sup> Explizite Bestätigung erfährt die motivische Durchdringung durch die unvermittelte Einbindung des Hauptthemas in die Themengenesse des Seitensatzes (Exposition: T. 31–36 bzw. T. 43–51; Reprise: T. 199–110).

Solche Gestaltungsstrategien mit thematischen Strukturen, die wenig „sonatengemäß“ erscheinen,<sup>86</sup> sind nicht dazu angetan, das formale Gerüst substanziell zu stützen: Sie verwischen die Konturen des Sonatensatzes weitgehend, ohne sie anzutasten. Eindrucksvoll bestätigt wird dies nicht zuletzt in der Coda, in der sich der Stimmungsgehalt der Schlussgruppe am Ende der Exposition in erweiterter Form widerspiegelt: Eingeleitet durch fliegende Sechzehntelskalen – im lockeren Stakkato über zwei Takte hinweg auf einen Bogen zu spielen – werden zunächst alle Register vom Violoncello bis in den Diskantbereich durchlaufen (T. 217 ff.). Von hier aus-

chen Reihenfolge wieder aufgenommen (Reprisebeginn in g-Moll ab T. 143). Die einzige Ausnahme in der Tonartendisposition stellt die Seitensatzreprise (T. 185 ff.) dar, die nach einer stark ausgeweiteten Überleitungspassage nicht in der Grundtonart g-Moll, sondern mittels einer überraschenden Rückung nach Es-Dur in der Medianten einsetzt. Erst in den letzten drei Takten der knappen Coda wird die Grundtonart wieder erreicht.

84 Friedrich Krummacher weist bereits auf die „seltsame“ Tatsache hin, dass ausgerechnet ein Satz als Inbegriff „romantischer“ Elfenmusik interpretiert worden sei, der formal von geradezu „klassizistisch“ klarer Faktur sei. Er führt dies darauf zurück, dass poesievolle Assoziationen in Verbindung mit dem Klangeindruck vor eine analytische Herangehensweise gestellt worden seien (*Mendelssohn – der Komponist*, S. 451).

85 Die Mikrostruktur des Seitensatzthemas setzt sich aus der auftaktigen rhythmischen Formel „Sechzehntel – Sechzehntel – Achtel“ zusammen, aus deren Sequenzierung in ausgefüllten Terzen maßgeblich das thematische Profil generiert wird. Dieser Motivkern gewinnt bereits weit vor dem Seitensatzbeginn seine Gestalt. Er taucht erstmals bei der Wiederholung des Hauptthemas auf (T. 9–11), wo er als rhythmisches Element voll in den Bewegungsablauf integriert ist und relativ unauffällig taktweise durch zwei Violinen ins Violoncello geführt wird. Seine diastematische Gestalt, mit der die erste Violine den Seitensatz eröffnet, prägt das Motiv erstmals im folgenden Takt (T. 12) beim Anstieg zur Liegenote im Diskant aus. Dies geschieht im Rückgriff auf die Parallelstelle im vierten Takt, wo (ebenfalls nach dem letzten Triller) der Terzraum  $g^2$ – $b^2$  bereits angelegt ist. In einem weitgehend unbemerkten Prozess wird so aus zwei minimalen Satzdetails die motivische Basis des Seitenthemas entwickelt, während an der Oberfläche der Hauptsatz abläuft. In dieser Form dominiert das Motiv die kurze Überleitungspassage (T. 17–24), wo es über die ganze Textur verteilt erscheint und nahtlos in den Seitensatz überleitet. Das Seitenthema wird somit in einem kontinuierlichen motivischen Prozess erreicht.

86 Vgl. Friedrich Krummacher, *Mendelssohn – der Komponist*, S. 248.

gehend bildet sich schließlich im *pianissimo* ein Feld luftig getupfter Sechzehntel, die jeweils durch eine Sechzehntelpause getrennt werden. Obwohl die Stimmenzahl sukzessive zu einem achttimmigen Unisono aufgebaut wird, entsteht durch die Ausdünnung des Stimmverlaufs der Eindruck einer weitgehenden Auflösung des Klanges. Die zu erwartende Verdichtung des kompakten Streicherensembles zu einer finalen Steigerung wird nicht erfüllt; das Gegenteil ist der Fall: In den letzten Takten wird die Dynamik nochmals aus dem *pianissimo* ins Verstummen zurückgenommen, während die erste Violine mit einer aufsteigenden Stakkatolinie ins Nichts entschwebt. In letzter Konsequenz eliminiert Mendelssohn auf diese Weise sogar das Satzende und damit den Umriss des formal eigentlich abgesicherten Gebildes, zweifellos eine sehr eigenwillige Interpretation des Sonatensatzes.

Während die thematisch-motivische Profilierung der Satzstruktur weitgehend in den Hintergrund tritt, konzentriert sich Mendelssohn im *Scherzo* ganz auf die Klangregie, die er durch differenzierte Instrumentierung des achttimmigen Satzes auf virtuose Weise als gliederndes Element nutzbar macht: Exemplarisch hierfür ist die außerordentlich reizvolle Sequenz, die vom Hauptsatz in den Seitensatz überleitet: Im Hauptsatz wird der Stimmenverband von einem anfangs besetzten Streichquartett (T. 1–4) sukzessive zur Vollstimmigkeit aufgebaut, in der letztlich eine Textur ausgebildet wird, die sich aus mehreren Klanggruppen zusammensetzt (T. 13–16). Sie tragen unterschiedliches motivisches Material und werden entsprechend differenziert im *legato*, *staccato* und *pizzicato* artikuliert (Nb 118). Mit dem überleitenden Abschnitt (T. 17–24) wird eine stark kontrastierende Satzstruktur zwischen die Tuttitakte des Hauptsatzendes und den akkordischen Tuttisatz des Seitensatzbeginns eingeflochten. Das vorweggenommene Kernmotiv des Seitensatzes wird hier in verschiedenen Stimmkombinationen möglichst kontrastreich durch die Register sequenziert. Die Kürze der Motivformel ermöglicht eine sehr kleingliedrige Anlage, die den Eindruck einer schnell durch den Klangraum huschenden Bewegung hinterlässt.

Die hohe Flexibilität wird in einer stark reduzierten Satzdichte erreicht, in der das Gestaltungspotential des achttimmigen Ensembles dennoch im vollen Umfang zur Geltung kommt: in den halbtaktigen Einheiten werden jeweils nur Instrumentenpaare im Terzabstand gekoppelt, womit der Satz vorübergehend zur Zweistimmigkeit ausgedünnt wird. Nur in den kurzen 32tel-Tremolandi werden die Stimmen zu einem Violinquartett und einem tief registrierten Quartett der Bratschen und Violoncelli verbunden, die abwechselnd im Satz aufleuchten und den Abschnitt zweitaktig untergliedern. Mit seinen flüchtig huschenden Bewegungsabläufen und flirrenden Tremolandi gehört die kurze Überleitung zu den charakteristischen Satzelementen, die maßgeblich den Klangreiz des Scherzos ausmachen.

Überblickt man die texturalen Verhältnisse aller vier Sätze des Oktetts, so ergibt sich das Bild einer weitgehend vollstimmig gestalteten Faktur. Vorübergehende Reduzierungen der Stimmenzahl durch Ausblendung einzelner oder mehrerer Instrumente setzt Mendelssohn v. a. gezielt als strukturbildendes Element im Rahmen wechselnder Satzbilder ein, wie etwa in der oben gezeigten Weise im *Scherzo* oder in den durchführenden Teilen des *Presto-Finales*. Eine Stimmreduzierung über umfangreichere Satzphasen hinweg findet sich nur in der Durchführung und zu Beginn der Coda im Kopfsatz als dramaturgisches Mittel einer groß dimensionierten Klangregie. Die Konsequenzen einer weitgehend dicht gesetzten achttimmigen Faktur wurden in der

## Nb 118: FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Oktett Es-Dur op. 20

## III. Scherzo. Allegro leggierissimo (T. 15–28)

The musical score is presented in two systems. The first system covers measures 15 to 21, and the second system covers measures 22 to 28. The instrumentation includes Violins I and II, Violas, Cellos, and Double Basses. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 2/4. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *p* (piano). Performance instructions include *(pizz.)* for pizzicato, *arco* for arco, and *pizz.* for pizzicato. Trills (*tr*) are marked in measures 27 and 28 for the Violins I and II.

systematischen Darstellung der satztechnischen Möglichkeiten bereits diskutiert: Die Unabhängigkeit der Einzelstimmen wird notwendigerweise noch weiter eingeschränkt als im Sextett. Zugleich ist aufgrund des begrenzten Ambitus des monochromen Streichersensembles die Beweglichkeit der Stimmführung reduziert. In Mendelssohns Oktett spiegelt sich diese Problematik tendenziell in Texturen, in denen ein breit angelegtes Feld vielfältig gekoppelter Mittelstimmen in einem weit auseinander gezogenen Rahmen gefasst ist, der durch das nach unten im Ambitus limitierte Fundamentinstrument und einen streckenweise ungewöhnlich hoch registrierten Diskantpart abgesteckt ist.

Die zweifache Besetzung des Bassregisters gibt Mendelssohn Spielraum, das zweite Violoncello in weit stärkerem Maß als das erste noch funktional an die Rolle des Fundamentinstruments zu binden, wobei es von diesem gelegentlich verdoppelnd unterstützt wird (vgl. beispielsweise im Kopfsatz T. 16 ff.). Auffallend häufig wird es dabei v. a. im Kopfsatz, im *Scherzo* und

im Finale als Orgelpunkt eingesetzt und somit im emphatisch „grundlegenden“ Sinne als stabilisierendes Element im Satz nutzbar gemacht.<sup>87</sup>

Daneben wird das zweite Violoncello im häufigen Wechsel der Satzbilder aber auch thematisch belegt<sup>88</sup> oder als Träger seiner spezifischen Registerfarbe gleichberechtigt mit den übrigen Stimmen in Satzmuster eingebaut.<sup>89</sup> Dabei verlässt die unterste Stimme allerdings nur vorübergehend den tiefsten Registerbereich der großen Oktave.

Der Diskant bewegt sich in den vollstimmigen Passagen aller Sätze mit Ausnahme des *Andante* regelmäßig in der unteren Hälfte der dreigestrichenen Oktave. Damit wird der Streicherapparat in den klanglich intensivierten Abschnitten einerseits entzerrt, andererseits an die Grenzen des einsetzbaren Tonumfanges geführt. Der Diskantpart erhält in seiner exponierten Lage noch dadurch zusätzliches Gewicht, dass innerhalb des Streicherensembles einzig der ersten Violine über weite Strecken ein individueller, solistisch angelegter Auftritt eingeräumt wird. Damit zollte Mendelssohn – wie bereits erwähnt – offensichtlich dem Widmungsträger und Freund Eduard Rietz Tribut, auf den die Stimme zweifellos zugeschnitten war.

Vor allem die texturalen Verhältnisse im breiten Feld der Mittelstimmen, das sich je nach Registrierung aus Mitgliedern aller drei Instrumentengruppen zusammensetzt, sind wesentlich für die Formung des vielstimmigen Streicherklanges verantwortlich. Den beschriebenen satztechnischen Zwängen entsprechend ist der überwiegende Teil der Partitur durch eine Abfolge wechselnder Stimmgruppendispositionen geprägt.

Mendelssohn demonstriert gleich in den eröffnenden Takten des Kopfsatzes auf exemplarische Weise, dass er mit der seinerzeit singulär dimensionierten Oktettbesetzung auch ein neuartiges Klangbild erzielen wollte, das sich deutlich von der herkömmlichen Kammermusikproduktion für Streicher absetzte (Nb 119). Das Oktett präsentiert sich von Anfang an als sehr dichtes und dabei recht übersichtlich angelegtes Gefüge. Mit einem ausgedehnten Begleitfeld wird im ersten Takt eine Klangfläche gesetzt, an der sich mit Ausnahme der ersten Violine und dem zweiten Violoncello alle Instrumente beteiligen. Pendelnde Sechzehntel in den unteren drei Violinen und dem ersten Violoncello erzeugen ein akkordisches Tremolando zu dem sich synkopierte Viertel in den Violon gesellen. Zusammen ergibt sich ein verschmolzenes Klangfeld orchestraler Wirkung, über dem sich in der ersten Violine das Hauptthema in einem weit ausholenden Gestus aufschwingt. Da das Hauptthema auch im weiteren Satzverlauf grundsätzlich immer in

87 Adolf Bernhard Marx äußert im ersten Band seiner Kompositionslehre (1837), dass der Orgelpunkt der „Sammlung des Gemüthes, wie der Töne“ diene (*Die Lehre von der musikalischen Komposition*, Bd. 1, S. 206). In diesem Sinne setzt ihn Mendelssohn beim letzten Einsatz des Hauptthemas in der Exposition des Kopfsatzes ein (T. 59–67), wo sich die Strukturen des Themenkomplexes (ausgehend von der 1. Violine) auf dem Weg in den Seitensatz allmählich auflösen. Im Kopfsatz und Finale bildet der Orgelpunkt zudem die Basis für den Aufbau großangelegter Steigerungspartien (Kopfsatz: T. 202 ff. in Fortführung des Bratscheneinsatzes; Finale: T. 387 ff.). Im Scherzo betonen Orgelpunkte in der Exposition, in der Rückleitung in die Reprise und in der Reprise mehrfach fixierte harmonische Ebenen, die zumeist motivisch mit dem Hauptthema verbunden sind. Im Finalsatz wird der Orgelpunkt darüber hinaus als charakterisierendes Moment in Abschnitten eingesetzt, die mit der Präsentation (T. 25–31 bzw. T. 205–212) und Verarbeitung des zweiten Themas (T. 133–179 bzw. T. 327–354) verknüpft sind.

88 Vgl. Hauptthema im Kopfsatz, erstmals T. 9 ff. oder Hauptsatz des Scherzos T. 11 ff.

89 Vgl. beispielsweise die Durchführung des Kopfsatzes T. 93 ff.



## Nb 119: FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Oktett Es-Dur op. 20

## I. Allegro moderato, ma con fuoco (T. 1–7)

Allegro moderato ma con fuoco

The musical score is for an octet, featuring eight staves. The top four staves are for Violins I (VI 1), Violins II (VI 2), Violas I (VI 3), and Violas II (VI 4). The bottom four staves are for Cellos I (Va 1), Cellos II (Va 2), Double Basses I (Ve 1), and Double Basses II (Ve 2). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Allegro moderato ma con fuoco'. The score is divided into two systems. The first system covers measures 1 to 7, and the second system covers measures 8 to 14. The music features a complex texture with many overlapping patterns. Dynamics include piano (p), forte (f), and crescendo (cresc.).

Verbindung mit diesem Klangbild als thematischer Komplex erscheint, gehören die vielstimmigen Begleitmuster zu den prägenden Elementen der Faktur.

In solchen Passagen, die vor allem für die ausgesprochen klangvoll angelegten Ecksätze des Oktetts typisch sind, findet in einem überwiegenden Teil der Textur Stimmführung im eigentlichen Sinne nicht statt. Es werden Muster mehrerer in Terz-Sextkopplung verbundener Stimmen gesetzt, an denen über mehrere Takte hinweg festgehalten wird. Harmonischen Fortschreitungen wird dabei mit den kleinst möglichen Bewegungen gefolgt. Auf die eingeschränkte Flexibilität solcher Strukturen weist auch Marx in seiner *Kompositionslehre* hin, in der er zur Gestaltung eines obligat besetzten Begleitsatzes ausführt: „Je grösser die Stimmenzahl, desto volltönender, gewichtiger, würdiger, aber auch desto schwerbeweglicher wird die Masse der Töne.“<sup>90</sup>

90 *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, Bd. 1, S. 372.



In geringerem Umfang finden sich im Oktett vollstimmige Passagen, die sich einer kammermusikalisch durchbrochenen Faktur annähern. Sie sind im Wesentlichen auf die beiden Mittelsätze konzentriert, in denen die Bündelung orchesterlicher Mittel eine geringere Rolle spielt als in den Ecksätzen. Exemplarisch hierfür ist die Gestaltung des Seitensatzes im *Andante* (Nb 120). Durch eine weiträumige architektonische Anordnung des achtstimmigen Satzes entsteht aus schlichten Bausteinen ein außerordentlich reizvolles lyrisches Klangbild. Im Vordersatz des

Nb 120: FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Oktett Es-Dur op. 20

II. Andante (T. 41–48)

The musical score is for Felix Mendelssohn Bartholdy's Octet in E major, Op. 20, II. Andante (T. 41–48). The score is for eight instruments: Violins I and II (V1, V2), Violas I and II (V3, V4), Violas I and II (Va1, Va2), and Cellos I and II (Vc1, Vc2). The key signature is E major (three sharps) and the time signature is 8/8. The score is divided into two systems, starting at measure 41 and ending at measure 48. The first system (measures 41-44) shows the beginning of the piece with various melodic and rhythmic patterns. The second system (measures 45-48) continues the musical development. Dynamics include pp (pianissimo) and p (piano). The score is written for a full octet, with each instrument part clearly delineated.

thematischen Gebildes (T. 41–43) werden über einem stufenweise ansteigenden Bass abwärts gerichtete Skalen und Tonrepetitionen simultan und in wechselnd instrumentierten Stimpfpaaren sequenziert. Die Verschiebung der Tonrepetitionen auf die Nachbarstufe der Skalengänge ab dem zweiten Takt<sup>91</sup> verleiht dem Thema seinen sich öffnenden und gleichzeitig schwebenden Charakter. Am Ende wird der imitatorische Ablauf verkürzt und in den Nachsatz (T. 44 f.) über einem Orgelpunkt auf b geleitet. Hier ist die Struktur bereits aufgelöst und die Stimmen können für die Themenwiederholung (T. 46 ff.) neu arrangiert werden. Als Variante treten nun aufsteigende Skalen als drittes Element und Gegenstimme hinzu, wodurch die Vielfalt des Wechsels in der Instrumentation noch erhöht wird. Selbst in dieser relativ durchsichtig gestalteten Passage werden alle Bewegungsabläufe von jeweils zwei miteinander gekoppelten Instrumenten ausgeführt, wobei die Stimmführung taktweise klanglich neu gewandelt wird.

Gerade der hohe Verschmelzungsgrad zusammenklingender Streichinstrumente ermöglicht es, in allen Registerebenen und -kombinationen auf homogene Weise Klanggruppen verwandten Timbres zu formieren, die als strukturbildende Elemente Verwendung finden können. Während die spieltechnischen und klanglichen Eigenschaften der Instrumente aus der Violinfamilie in kleineren Besetzungen wie dem Streichquartett prinzipiell die Möglichkeit einer weitgehend gleichberechtigten Behandlung der Einzelstimmen als „selbständige Subjekte“ ermöglicht, wird ihre Eignung für „mannigfaltige Stimmkombinationen“<sup>92</sup> in Mendelssohns Oktett in noch weit stärkerem Maße als bei den bis dahin entstandenen Streichsextetten in einen gänzlich anderen Kontext gestellt: Der Gleichheitsgrundsatz bezüglich der Behandlung der Einzelstimmen als Individuen wird in die Möglichkeit übertragen, alle Stimmen bzw. Instrumente ohne Unterschied gleichberechtigt in ein übergeordnetes Satzgefüge zu integrieren. Nicht die individuelle Stimmführung steht im Vordergrund, sondern eine funktionale Zuordnung der Einzelstimme nach Bedarf. Während man bei anspruchsvoll ausgearbeiteten Quartettsätzen ein abwechslungsreiches Partiturbild findet, in das potenziell verschiedene Satztechniken im steten Wechsel Eingang finden,<sup>93</sup> ist das Oktett primär durch eine Folge von klar abgegrenzten Klangbildern geprägt. Dies ist unmittelbare Konsequenz der Problematik, dass es mit wachsender Stimmenzahl und zunehmender Notwendigkeit von Stimmkopplungen immer schwieriger wird, Übergänge in einer homogenen, bezüglich der Einzelstimmenführung nachvollziehbaren Weise zu gestalten. Je größer die kompakten Texturen sind, die in andere übergehen bzw. intern neu zu strukturieren sind, umso deutlicher macht sich der Wechsel naturgemäß bemerkbar. Eine entsprechend einschneidender ausfallende vertikale Unterteilung der Partitur ist allerdings zugleich als ordnendes Element eines vielstimmigen Satzes von erhöhter Relevanz und daher durchaus erwünscht. Für die Einzelstimmen ergibt sich damit ein ständiger abrupter Wechsel ihrer funktionalen Zuordnungen im Ablauf.

Die unterschiedlichen Texturbildungen führen bei weitgehend vollstimmiger Anlage durchweg zu einer bedeutenden Reduzierung der tatsächlich als eigenständig zu bezeichnenden Satzbestandteile. Rechnet man beispielsweise in den beiden dezidiert orchestral gestalteten Ecksät-

91 Vgl. hierzu auch Friedhelm Krummacher, *Mendelssohn – der Komponist*, S. 217.

92 Vgl. Friedrich Theodor Vischers Idealisierung des mehrstimmigen Solosatzes für Streicher in dem 1857 veröffentlichten 3. Teil der *Asthetik oder die Wissenschaft des Schönen*, S. 1054 f.

93 Ein Satzbild, in dem die Stimmen beispielsweise wechselnd konzertierend, begleitend, polyphon oder homophon geführt werden und in dem durchbrochene Arbeit eine signifikante Rolle spielt.

zen die Stimmen heraus, die durch rhythmische und diastematische Kopplungsmechanismen einem kollektiven Bewegungsablauf zuzuordnen sind, so sind im Kopfsatz etwa zwei Drittel des Satzumfangs als effektiv zwei- bis dreistimmig und im Presto-Finale etwa die Hälfte des Satzes als effektiv dreistimmig zu qualifizieren. Die große Zahl besetzter Solostreicher im Oktett geht also nicht mit einem erhöhten Anteil im eigentlichen Sinne vielstimmig gestalteter Satzabschnitte einher. Eher ist das Gegenteil zu beobachten: In beiden Fällen sind fast drei Viertel des Satzumfangs weniger als effektiv vierstimmig angelegt.<sup>94</sup>

Die mehrfache Besetzung der einzelnen Bewegungsabläufe im Oktett gehört zu den prägnantesten Merkmalen eines vielstimmigen Satzes, den Adolf Bernhard Marx in den eingangs zitierten Ausführungen bezüglich „Behandlung und Wirkung“ in die Nähe des Orchesterrepertoires stellt, wobei er eine entsprechende klangliche Ausweitung des Ensembles durch einen Kontrabass diskutiert.<sup>95</sup> Die Umsetzung der orchestralen Klangmittel im Rahmen der Registerbalance eines Streichquartetts hat Salomon Jadassohn veranlasst, in seinem *Lehrbuch der Instrumentation* von 1889 Oktette als „kleine Streichorchester“ zu klassifizieren.<sup>96</sup> Stephen S. Stratton ordnete das Oktett op. 20 in seiner 1901 erschienenen Mendelssohn-Biographie unter den Orchesterwerken ein.<sup>97</sup>

Über die bloße Feststellung hinaus, dass die besetzungsspezifischen Kopplungsmechanismen dem Werk ein orchestrales Gepräge in variantenreichen Texturen verleihen, stellt sich die Frage, welche Rolle die Satzbilder bei der Formung und Gestaltung der einzelnen Oktettsätze spielen. Einen Hinweis gibt Mendelssohn selbst in einer Spielanweisung, die er dem Erstdruck der Stimmen im Jahr 1833 voranstellte:

„Dies Ottet muss im Styl einer Sinfonie in allen Stimmen gespielt werden; die *Pianos* und *Fortes* müssen sehr genau und deutlich gesondert und schärfer hervorgehoben werden, als es sonst bei Stücken dieser Gattung geschieht.“<sup>98</sup>

94 Einen signifikanten und doch weit geringeren Anteil nehmen im Kopfsatz noch effektiv vierstimmige (ca. 16 Prozent) und im Presto-Finale zwei- und vierstimmige Satzphasen (je ca. 16 Prozent) ein. Bei diesen Abschätzungen wurden die Takte von Abschnitten gezählt, die durch ein signifikantes Texturbild geprägt sind. Dieses Verfahren ist in einigen Fällen natürlich eine Ermessensfrage, womit eine gewisse subjektive Komponente bei der Statistik ins Spiel kommt.

95 Marx präzisiert seine Ausführungen anschließend noch ein Stück weit, indem er die großen solistisch besetzten Streicherensembles mit der Diskussion der benachbarten Orchesterbesetzungen kontextualisiert: „Auf der anderen Seite haben wir sogar bei dem Streichorchester [...] erkennen müssen, dass ihm für sich allein die Fülle und Sättigung des Klangs abgeht, die zur Befriedigung des Sinns und zum allseitigen und tieferschöpfenden Ausdruck der Seelenbewegungen und Vorstellungen erforderlich ist. Dies muss noch vielmehr vom Solosatz für Streichinstrumente gelten. Ihm fehlt nicht nur die Klangfülle und Kraft des Aushaltens, sondern auch die Schallkraft der Blasinstrumente. [...] Dies ist im allgemeinen der Anlass, über das Quartett hinaus zum Quintett und Ottett zu gehen“ (*Die Lehre von der musikalischen Komposition*, Bd. 4, S. 432).

96 Salomon Jadassohn, *Lehrbuch der Instrumentation*, S. 187.

97 Stephen S. Stratton, *Mendelssohn*, S. 220.

98 Die Anweisung findet sich auf einem eigenen Blatt nach der Titelseite in allen Stimmen des Erstdrucks (Breitkopf & Härtel) in deutscher und französischer Sprache. In der Besprechung des Werkes in der *AmZ* (35, 1833, Nr. 17, Sp. 276 f.) stützt sich der Rezensent bei der Charakterisierung des Werkes wesentlich auf die „Nota“, die er vollständig zitiert. Zentral war die Anweisung auch für den Rezensenten im *All-*

Mit symphonischen Werken wird traditionell ein Klangbild verbunden, das zu einem wesentlichen Teil durch die Farben eines gemischten Ensembles aus Bläsern und Streichern geprägt ist. Als instrumentenspezifische Klangfarbe wird im Oktett auf signifikante Weise lediglich das von Mendelssohn geschätzte Timbre der Bratschengruppe im Rahmen charakterisierender Begleitmuster mehrfach eingesetzt.<sup>99</sup> Die außergewöhnliche Spielanweisung macht allerdings deutlich, welch hohen Stellenwert Mendelssohn gerade in dem weitgehend monochromen Oktettensemble differenzierten klanglichen Abstufungen beimaß.

Unabhängig von Fragen der spezifischen Besetzung weist Ferdinand Hand in seiner *Asthetik der Tonkunst* (1841) einen Weg für eine Diskussion symphonischer Aspekte auch in einem reinen Streicherwerk wie dem Oktett. Bei der Charakterisierung der „Symphonie“ nimmt er immer wieder Bezug auf das Streichquartett, von dem er sie u. a. bezüglich des Ideengehaltes abzugrenzen versucht:

„Im Quartett wirken die Stimmen füreinander und stehen in steter Beziehung; in der Symphonie verfolgen alle Stimmen ihren Weg auf einen Zielpunkt, den Hauptgedanken hin, und Jede trägt, was sie vermag, zu dessen erschöpfender Aussprache bei. So sehen wir eine große Summe von Kräften aufgeboten, denen frei steht alle möglichen Formen der Darstellung für Bereicherung, Ausführung, Nüancierung zu benutzen.“<sup>100</sup>

Der Hauptgedanke realisiert sich im Zusammenwirken der Einzelstimmen, deren individuelle Entwicklung in den Hintergrund tritt. Die Erschließung und Nutzung der orchestralen Mittel gibt daher maßgeblich Auskunft über den symphonischen Gehalt eines Werkes.

*gemeinen Musikalischen Anzeiger*: „Das Ganze scheint uns in einem großartigen Style gehalten zu sein, und auch einen kräftig markierten Vortrag zu erheischen; denn dahin zielt doch wohl des Verfassers Anmerkung, wenn er verlangt: daß es symphoniemäßig in allen Stimmen gespielt, die Abstufungen der Piano's und Forte's sehr genau gesondert und schärfer hervorgehoben werden sollen, als es sonst bey Sätzen dieser Gattung zu geschehen pflegt“ (7, 1835, Nr. 4, S. 14). Der Erstdruck der Partitur von 1848 enthält die „Nota“ nicht. Eine weit verbreitete Version der Anweisung ist im Vorwort der um 1955 erschienenen Eulenburg-Partiturausgabe abgedruckt. Neben zahlreichen Abweichungen im Wortlaut, wird hier vom Herausgeber eigenmächtig eine zusätzliche orchestrale Komponente des Werkes hervorgehoben. Max Alberti „zitiert“ in seinem Vorwort: „Dieses Oktett muss von allen Instrumenten im Style eines symphonischen Orchesterwerkes gespielt werden. Pianos und Fortes müssen genau eingehalten und schärfer betont werden, als gewöhnlich in Werken dieses Charakters.“ Als Quelle für das Zitat gibt er das Manuskript an. In der einzigen überlieferten Quelle des Oktetts von Mendelssohns Hand, dem Autograf von 1825, ist die Anmerkung allerdings nicht zu finden (vgl. Felix Mendelssohn, *Octet for Strings opus 20. A Facsimile of the Holograph in the Whittall Foundation Collection*, Washington 1976); auf diese zweifelhafte Wiedergabe der Spielanweisung stützen sich u. a. John Horton (lt. „Partitur“: „symphonic orchestral style“, *Mendelssohn Chamber Music*, S. 22) und Larry R. Todd (nachweisbar unkorrekt unter Hinweis auf den Erstdruck von 1832, *The Instrumental Music of Felix Mendelssohn-Bartholdy*, S. 259).

99 Im Kopfsatz bildet sie bei den prominenten Einsätzen des Hauptthemas zu Beginn von Exposition (T. 1–8) und Reprise (T. 216–223), sowie in der Coda (T. 290–293) und unmittelbar vor dem Satzende (T. 313–315) das charakteristische Synkopenfeld. Ähnliche Verwendung findet das Bratschenpaar noch im Scherzo, wo es in Terz- bzw. Sextkopplung mehrfach über den Satz verteilt fast exklusiv Träger der aus dem Hauptsatz abgeleiteten Begleitformel pendelnder Legatosechzehntel ist (vgl. Seitensatz-Exposition: T. 31–36, 43–47 u. 49–51; Rückleitung in die Reprise: T. 135–142; Überleitung in der Reprise: T. 159–162 u. 165–172. Eine mit dem Hauptthema verknüpfte Stakkato-Version der pendelnden Sechzehntelbegleitung wird dagegen in wechselnden Instrumentierungen unter Beteiligung wenigstens einer Bratsche eingesetzt).

100 Ferdinand Hand, *Asthetik der Tonkunst*, 2. Teil, S. 412.

Die „wechselseitige Abhängigkeit von kompositorischer Struktur und ausführenden Mitteln“ hat Peter Gülke in seinem Aufsatz *Zur Bestimmung des Sinfonischen bei Beethoven* exemplarisch diskutiert. Gülke thematisiert die Rolle des „ausführenden Apparats“ als Partner der musikalischen Gestaltung: „Die musikalische Substanz realisiert sich an und in ihm, doch zugleich realisiert er sich erst an jener.“ Dabei erscheinen nach Gülke „vielfältig vermittelnde Vorgänge, in denen das musikalische Material den Apparat und der Apparat sich das musikalische Material erobern und erschließen.“ Während im Orchester die musikalische Substanz gemeinsam angeeignet werde, kenne die Kammermusik dagegen kaum den Apparat als Widerpart. Die Veränderungen, den Hinzutritt von Neuem, den das Orchester schon im Griff nach neuen Klangmitteln zur Verfügung habe, müsse Kammermusik bereits in der Veränderung der musikalischen Strukturen selbst suchen.<sup>101</sup>

Beides scheint im Oktett auf eigenwillige Weise miteinander verbunden: Da dem Ensemble nur ein weitgehend monochromer Klangvorrat zur Verfügung steht, gehört der Wechsel musikalischer Strukturen fast zwangsläufig zu den elementaren Gestaltungsmerkmalen des lebendigen Satzes. Dabei exponiert bzw. entwickelt sich der „Apparat“ der acht Streicher in seinen vielfältigen Erscheinungsformen, die zugleich Generatoren der thematischen und motivischen Abläufe innerhalb der Sätze sind.

In der Exposition des Kopfsatzes manifestiert sich bereits auf eindrucksvolle Weise die formgebende Kraft des klanglichen Gestaltungspotentials, das dem Oktettensemble eingeschrieben ist.

<b>Formale Struktur der Exposition des Kopfsatzes <i>Allegro moderato, ma con fuoco</i>:</b>			
<b>Takt</b>	<b>Formteil</b>	<b>Thematik/Motivik</b>	<b>Tonart</b>
<i>Hauptsatz</i>			
1	1. Einsatz	A (Hauptthema, VI 1)	Es-Dur
9	varierte Wiederholung	A-Kopf (Vcelli)	Es-Dur
21	Doppelquartett	B (Stakkathema)	Es-Dur
25	Auflösung der Struktur		c-Moll
37	2. Einsatz	A (VI 1 / akkordisch)	Es-Dur
45	varierte Wiederholung	A-Kopf (Vcelli, verkürzt)	f-Moll
52	Doppelquartett	B	d-Moll
59	3. Einsatz	A-Kopf (VI 1, Fortspinnung)	B/F-Dur
<i>Seitensatz</i>			
68	2 x 2 Einsätze	C (Seitentema) / A-Kopf	B-Dur
84		c (Schlussglied)	c-Moll
88	themat. Verdichtung	B, A-Variante	
93		B, A-Kopf	
96		C	B-Dur
<i>Schlussgruppe</i>			
102	Steigerungspartie	A-Kopf (VI 1)	B-Dur
113		+ neue melodische Linie	

101 Peter Gülke, *Zur Bestimmung des Sinfonischen bei Beethoven*, S. 71.

Drei Themenkomplexe werden hier präsentiert, die zum einen Träger melodisch-thematischen Materials sind, sich aber in gleichem Maße durch eigenständige Ensemblestrukturen profilieren: Im Hauptsatz löst sich ein konzertanter Solopart mit breit angelegtem Begleitfeld (Hauptthema) im Wechsel mit einer Doppelquartettstruktur ab, gefolgt von einer Satzstruktur im Seitensatz, durch die der Klangraum sukzessive aufgefächert wird (Seitenthema).

Ungewöhnlich ist zuvorderst zweifellos die Strukturierung des Hauptsatzes, in dem das Hauptthema insgesamt dreimal mit großer Emphase einsetzt (T. 1 ff., T. 37 ff. und T. 59 ff.): Das zunächst von der ersten Violine solistisch angestimmte Thema (T. 1–8, vgl. Nb 119) bleibt dabei jeweils mit der gleichen Kombination von Begleitmustern verbunden, die nur jeweils durch wechselnde Instrumentierungen in neue texturale Verhältnisse eingebunden sind. Auf gleicher thematisch-motivischer Grundlage wird also der „Apparat“ im Hauptsatz mehrfach in unterschiedlichen klanglichen Erscheinungsformen vorgeführt: So wird gleich bei der Themenwie-

Nb 121: FELIX MENDELSSOHN BARTOLDY: Oktett Es-Dur op. 20

I. Allegro moderato, ma con fuoco (T. 37–44)

The musical score is for Felix Mendelssohn Bartholdy's Octet in E major, Op. 20, I. Allegro moderato, ma con fuoco (T. 37–44). The score is for an octet, featuring Violins I and II, Violas, Violas II, Cellos, and Double Basses. The key signature is E major (three sharps) and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 37 and ends at measure 40. The second system starts at measure 41 and ends at measure 44. The music features a complex interplay of melodic lines and rhythmic patterns, with dynamic markings such as p (piano), cresc. (crescendo), and f (forte) indicating the intensity of the sound. The notation includes various musical symbols like notes, rests, and slurs, as well as performance instructions like 'cresc.' and 'f'.



derholung der Themenkopf in einer Art Spiegelung des Ensembles chorisch in die Violoncelli transferiert (T. 9–15, vgl. Nb 25, S. 52; analog T. 45–47) und das Thema im Verlauf seines zweiten Auftritts (Nb 121) als Akkordsatz (VI 1–3) mit Gegenstimmen (VI 4 u. Va 1) klanglich verbreitert (T. 41–44). Der Begleitsatz bleibt dabei weitgehend in den Mittelstimmen verankert und unterstützt die Wechsel in der thematischen Gestaltung durch unterschiedliche Gewichtungen von pendelnder Motorik und Synkopenfeld.

Symphonischen Charakter etabliert der Hauptsatzkomplex von Anfang an durch die Akzentuierung des Klangraumes, in dem sich die musikalischen Gedanken artikulieren. Dies geschieht zum einen durch den ausgebreiteten Klangteppich,<sup>102</sup> über dem sich das Thema entwickeln kann, zum anderen durch das Thema selbst, das synchron mit seinem aufschwingenden Ablauf sogleich die Grenzen des Raumes vergegenwärtigt, innerhalb dessen sich das weitere Geschehen abspielt. Sowohl Melodik als auch Dynamik sind im Hauptthema ganz auf exponierte Ziektöne hin ausgerichtet, wobei die erste Violine auf dem Höhepunkt des Nachsatzes (T. 8) mit einem „Anlauf“ über drei Oktaven *as*<sup>3</sup> erreicht. In diesem Augenblick füllt das Ensemble, das im Bassbereich über eine absteigende Skala im zweiten Violoncello das D erreicht, den beeindruckenden Ambitus von viereinhalb Oktaven aus.

Interpunktiert werden die drei Einsätze des Hauptthemas durch eine strukturell kontrastierende Darstellungsform des Oktetts, die sich auch klanglich deutlich von diesen absetzt: durch eine klar sortierte Doppelquartettstruktur (Nb 122), die wie bei Spohr aus zwei identisch besetzten Chören aufgebaut ist (T. 21–31, analog T. 52–55). Die beiden Quartette treten alternierend mit kontrastierendem Material gegeneinander an. Ein steter Wechsel von Stakkato-Sechzehntelfiguren im einen Quartett, die durch schlichte Viertel-Bewegungen im *legato* vom anderen beantwortet werden, ist das prägende Element dieser Abschnitte.

Mit Erreichen des Seitensatzes (T. 68 ff.) ändert sich das Erscheinungsbild der achtstimmigen Partitur nochmals grundlegend: Mendelssohn demonstriert eine dritte Variante, die Klangmittel des Ensembles zu erschließen (Nb 123): Der vollstimmige Abschluss des Hauptsatzes bricht ohne überleitende Vermittlung mit einem *fff*-Akkordschlag ab; zugleich wird die Textur auf ein Streichquintett mit drei Violinen, Viola und Violoncello reduziert. Eingehüllt in Liegenoten (*pianissimo*) auf dem Grundton der Dominante B setzt ein lyrisches Thema in verhaltener Dynamik an, das von vierter Violine und erster Viola in Sextparallelen eingeführt wird. Es bildet das Material für die systematische Entwicklung des Satzverbandes, in den es in wechselnder Instrumentation gezielt eingeordnet wird: Ausgehend von den beiden Mittelstimmen wird das Thema geringfügig modifiziert viermal präsentiert und dabei fächerartig durch die Register geführt bis es endlich im Unisono von einem vollständigen Streichquartett (VI 1, VI 3, Va 1, Vc 1) gespielt wird. Jede Themenwiederholung ist mit eigener Färbung durch einen Liegenotensatz verknüpft, dessen Umfang parallel zum Ausgreifen des Themas über den Stimmenverband auf ebenfalls vier Stimmen wächst. Die Satzdichte nimmt somit im Laufe der Seitenthemenexpo-

102 Zur Funktion des musikalischen „Hintergrundes“ bzw. Klangteppichs in der Symphonik, dargestellt an den Werkanfängen von Mozarts g-Moll-Symphonie KV 550 und Beethovens 9. Symphonie, vgl. ebda., S. 78.



## Nb 122: FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Oktett Es-Dur op. 20

I. Allegro moderato, ma con fuoco (T. 21–26)

20

sciolto

ff

p

23

p

p

sition stufenweise bis zur Achtsstimmigkeit zu: Die Klangmittel des Ensembles werden in einer Art „steigernder Entfaltung“ konsequent aufgebaut.<sup>103</sup>

Durch die intensive Auslotung des klanglichen Potenzials des Ensembles erhält die Exposition mit 40 Prozent und darin der Hauptsatz mit 21 Prozent des gesamten Satzumfangs gegenüber der Durchführung ein außergewöhnliches Gewicht.

103 Vgl. Gülkes Beschreibung analoger symphonischer Gestaltungsstrategien bei Beethoven, ebda., S. 68.

Nb 123: FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Oktett Es-Dur op. 20

I. Allegro moderato, ma con fuoco (T. 68–84)

67

V1 1

V1 2

V 3

V1 4

Va 1

Va 2

Vc 1

Vc 2

74

stacc.

p

stacc.

stacc.

pizz.

arco

79

p

sfp

pp

sfp

p

sfp

sfp

p

sfp

Noch deutlicher fällt die Gewichtsverschiebung in Richtung Exposition im *Andante* aus, in dem dieser Teil über die Hälfte des Satzes (54 Prozent) einnimmt.<sup>104</sup> Wie zu Beginn des Kopfsatzes entwirft Mendelssohn auch hier einen Klangraum, wobei diesmal der Schwerpunkt in der Vergegenwärtigung von Registerbereichen liegt. Von Anfang an wird die Möglichkeit demonstriert, mit zwei vollständigen Streichquartetten unterschiedlichen Registers (Violinquartett + Quartett aus Bratschen und Violoncelli) und entsprechender Färbung komplementäre Klangbereiche aufzuspannen. Klangfarbe wird zu einem integralen Bestandteil der Themenstruktur (Nb 124): Mit dem leeren Quintklang c–g eröffnet die Bratschengruppe den Satz in dem tief registrierten Quartett der Unterstimmen. Im Nachklang des Es-Dur Schlussakkordes des vorangegangenen Kopfsatzes wird das Intervall zur neuen Grundtonart c-Moll ergänzt, die erst im zweiten Takt tatsächlich manifest wird.<sup>105</sup> Erst hier tritt ein eintaktiges pendelndes Motiv in Erscheinung (Va 1 u. Vc 1), das mit seiner rhythmischen Kontur den prägenden Baustein des Hauptsatzes darstellt. Unter einem Lagenwechsel der ersten Viola in den oberen Oktavbereich wird das Motiv im tiefen Register wiederholt, wobei zweite Viola und zweites Violoncello ihre Funktion als Fundament bzw. motivische Stützstimme tauschen. Ab dem dritten Takt wechselt das thematische Geschehen in das Violinquartett. Dass sich damit im Themenverlauf eine neue Ebene öffnet, wird zum einen durch den deutlichen Klangfarbenwechsel hörbar, zum anderen im harmonischen Bereich durch eine unvermittelte Rückung nach Des-Dur unterstrichen.<sup>106</sup> Im Nachsatz (T. 8–11) wird die rhythmische Variante des Motivs ohne die punktierten Achtel Grundlage der melodischen Fortspinnung in der ersten Violine. Dabei entsteht weniger ein melodisch profiliertes Themengebilde als ein in sich abgerundeter Bewegungsablauf mit wiegendem Charakter, der vom Violinregister ausgehend in einen vollstimmigen Abschluss mündet.<sup>107</sup>

Am eindrucksvollsten machte Mendelssohn die klanglichen Mittel des großen Streicherensembles in dem ungewöhnlich gestalteten Expositions-komplex des Presto-Finales zum zentralen Element der Faktur. Hier werden die drei bestimmenden Themen des Satzes in klanglich und strukturell jeweils sehr charakteristisch angelegter Einbettung unmittelbar nebeneinander

104 Bezogen auf die Gesamtlänge des Satzes entfallen in der Exposition auf den Hauptsatz 25 Prozent, die Überleitung 14 Prozent und auf den Seitensatz 15 Prozent. Der Verzicht auf eine tatsächliche durchführende Verarbeitung der Haupt- und Seitensatzthematik im Mittelteil (T. 65–75) macht eine vollständige Reprise des umfangreichen Expositionsablaufes überflüssig. Durch die symmetrisch abrundende Wiederaufnahme des zunächst in der Reprise ausgesparten Hauptsatzgedankens in der Coda wird – wie bereits beschrieben – die Geschlossenheit der Themendisposition über den Satzverlauf hinweg nicht aufgegeben und die charakteristische symmetrische Anlage des langsamen Satzes erzielt.

105 Vgl. hierzu auch Greg Vitercik, *The Early Works of Felix Mendelssohn*, S. 96.

106 Diese sehr frühe und überraschende harmonische Wende in den „neapolitanischen“ Durbereich wird im Lauf der folgenden acht Takte gefestigt und mit einer vollstimmigen Kadenz in dessen Dominante As-Dur abgeschlossen. In der Dominante schließt sich auch die Wiederholung des Themas an (T. 12 ff.), um bereits nach zwei Takten wieder in die neue Tonika Des-Dur zurückzukehren. Nicht c-Moll als parallele Molltonart zur Tonart des Kopfsatzes, sondern Des-Dur präsentiert sich als die stabile tonartliche Ebene, in der sich das motivische Material zu einem geschlossenen thematischen Gebilde aus zwei Mal vier Takten fügt. Im ersten Teil (T. 4–7) wird das Kernmotiv über dem Orgelpunkt des<sup>1</sup> viermal aufgegriffen und durch Schlussvarianten in zwei Registerbereiche in zwei Zweitaktgruppen gegliedert.

107 Die Aufteilung des Ensembles in zwei Registerbereiche ist in weiten Teilen des Satzes teils offen, teils unerschwellig durch entsprechende Stimmkopplungen angelegt, die immer wieder in vollstimmigen Abschnitten zusammengeführt werden.

## Nb 124: FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Oktett Es-Dur op. 20

## II. Andante (T. 1–11)

Andante

gestellt. Die Dimension des Ensembles wird von Anfang an produktiv. Sie entfaltet sich zunächst in acht Einsätzen eines Fugatos (Thema A) und wird in geballter Klankraft in den beiden unmittelbar angeschlossenen Expositionsabschnitten (Themen B1 und B2) wirksam (vgl. hierzu auch das nachfolgende Formschema zu dem Satz, S. 320).

In dem eröffnenden Fugato,<sup>108</sup> das mit 24 Takten sehr breit angelegt ist, wird der Klangraum des Ensembles im sukzessiven Einsatz des Hauptthemas vom zweiten Violoncello ausgehend

108 In seiner frühen Kammermusik hat Mendelssohn bei der Gestaltung von Finalsätzen zwei grundsätzlich unterschiedliche Wege beschritten, die sich an der Besetzung mit und ohne Klavierbeteiligung schei-

durch alle Register zur ersten Violine in einer durchgehenden Achtelbewegung systematisch erschlossen (Ambitus: Es-f<sup>3</sup>). Die regelmäßige Ablösung von Dux und Comes im Dominantabstand erscheint als kontinuierlich aufsteigende Linie, die ab dem Einsatz der fünften Stimme (VI 3) von einer viertaktigen Einsatzfolge auf eine zweitaktige und am Ende (VI 1) auf eine eintaktige verkürzt wird.<sup>109</sup> Mendelssohn begegnet mit der Beschleunigung der Einsatzfrequenz einerseits den satztechnischen Problemen, die eine strenge Durchführung eines achtstimmigen Satzes aufwirft,<sup>110</sup> fügt aber vor allem der klanglichen Entwicklung des Satzbeginns durch die immer schneller zunehmende Verdichtung ein zusätzlich steigernes Moment hinzu: Während die thematische Achtelmotorik über das Fugato hinweg vier Oktaven durchläuft, wird der Satz allmählich zur Vollstimmigkeit aufgebaut. Im Bereich der ersten vier Einsätze (Violoncelli und Bratschen, T. 1–16) werden dabei noch konsequent entwickelte und kunstvoll aufeinander bezogene Gegenstimmen geführt. Parallel zu den immer schneller hinzutretenden Violinen (T. 17–24) lösen sie sich gegen Ende des ersten Expositionskomplexes jedoch in ein wachsendes Akkordfeld begleitender Viertel auf, womit der ursprüngliche kontrapunktische Ansatz bereits vor Abschluss des Fugatos aufgegeben und in sein Gegenteil verkehrt wird.

Auf dem Höhepunkt der eröffnenden Entwicklung (T. 25 ff.) wird das zweite Thema (B1), das kontrastierend zum Soggetto des Fugatos in großen Intervallschritten und Notenwerten (Halbe) gestaltet ist, von der ersten Violine exponiert. Zugleich wechselt die Achtelmotorik des Soggettos in einen Begleitblock der übrigen sieben Stimmen, in dem neben einem Orgelpunkt

den. Das Klaviertrio in c-Moll aus dem Jahre 1820, die vier Klavierquartette und das Klaviersextett schließen mit Sätzen, die sich an der Sonatenform orientieren und dem Klavier einen brillanten Auftritt gewähren (vgl. hierzu Albert J. Filosa, *The Early Symphonies and Chamber Music*, Abschnitte über die „Juvenilia“, die Klavierquartette und das Sextett, S. 108–153, hier speziell S. 118 f., 124, 127 f., 129 f., 132 und 153; Friedhelm Krummacher, *Mendelssohn – der Komponist*, S. 183–185 u. S. 373). Das Streichquartett in Es-Dur aus dem Jahr 1823 nimmt dagegen als einziges mehrsätziges Kammermusikwerk für Streicher vor der Komposition des Oktetts eine Tradition auf, die durch klassische Vorbilder, allen voran von Haydn in seinem Quartettzyklus op. 20 (Nr. 2: *Fuga a 4 Soggetti. Allegro*, Nr. 5: *Finale. Fuga a due Soggetti* und Nr. 6: *Fuga a 3 Soggetti. Allegro*), gelegt war: Der vierte Satz (Es-Dur, 4/4-Takt) ist mit „Fuga“ überschrieben und als regelrechte Doppelfuge ausgearbeitet. Zwar weisen mehrere der Streichersymphonien in ihren Finalsätzen Abschnitte in fugierter Schreibweise auf (vgl. etwa: *Sinfonia* V, 3. Satz: Das 2. Thema ist Subjekt einer vierstimmigen Fugenexposition; *Sinfonia* VI, 3. Satz: Die Durchführung ist als Fugato gestaltet; *Sinfonia* VII, 4. Satz: Fugierte Abschnitte sind über den ganzen Satzverlauf verteilt), doch bleibt der Satz in seiner strengen Gestaltungsweise das einzige Beispiel seiner Art innerhalb eines mehrsätzigen Werkes bei Mendelssohn. Die Voraussetzungen für die Komposition sind in den kontrapunktischen Studien zu suchen, die Mendelssohn unter Carl Friedrich Zelters Anleitung betrieb. Unter den zahlreich überlieferten Übungswerken befinden sich mehrere Fugen aus dem Frühjahr 1821, die einer Streichquartettbesetzung zugeordnet werden. Mendelssohn Entscheidung, das Streichquartett gegenüber den in diesem Zeitraum entstandenen Kammermusikwerken mit Klavier mit einem Fugenfinale auszuzeichnen, mag mit einer besonderen Achtung vor dessen Gattungsanspruch zusammenhängen, womit er einer allgemein im Repertoire zu beobachtenden Tendenz folgt. Warren Kirkendale hat 140 Sätze mit Fugen und Fugati in der Kammermusik von Haydn bis Brahms untersucht. Von diesen sind 108 ohne Klavier besetzt (1 Duo, 10 Trios, 82 Quartette, 7 Quintette, 6 Sextette, 2 Oktette); bei den weitaus meisten (58 Sätze mit folgenden Anlagen: 28 Sonatenform, 12 Rondos, 11 Fugen, 7 andere) handelt es sich um Finalsätze (vgl. *Fuge und Fugato*, S. 329).

109 Damit ergibt sich für die Folge der Einsätze folgendes Taktschema: 4 – 4 – 4 – 4 – 2 – 2 – 1.

110 Vgl. Klaus Trapp, *Die Fuge in der deutschen Romantik*, S. 72 f.

auf Es (VI 4 u. Vcelli) dessen thematische Figuration in absteigender Sequenzierung fortgesetzt wird (VI 2/3 und Bratschen). Was sich in den ersten Takten als groß angelegte kontrapunktische Anlage fugierenden Charakters ankündigt, wird im zweiten Expositionskomplex (T. 25–33) also schnell ins rechte Licht einer Faktur gerückt, in der Stimmen blockhaft zu homophonen Verbänden gekoppelt werden.

Dieses Konzept erfährt im unmittelbar folgenden dritten Expositionskomplex (T. 33–51) noch eine weitere Steigerung, in dem das Ensemble in die maximale Kopplung eines vollstimmigen Unisono überführt wird. Gleichzeitig wird das melodische Profil deutlich reduziert: Als diastematisch überwiegend auf Tonrepetitionen vereinfachte Variante setzt das dritte thematische Gebilde (B2) das zweite Thema (B1) fort, indem es lediglich auf dessen rhythmisches Muster rekurriert, das in stufenweiser Fortschreitung mehrfach mit größtmöglicher Klangkraft im gebündelten Stimmenverband sequenziert wird.

Damit sind im Wesentlichen die thematischen Strukturen mit ihren spezifischen klanglichen Eigenschaften eingeführt, die den weiteren Satzverlauf prägen. Mit der Gegenüberstellung der beiden satztechnischen Extreme – achttimmiges Fugato und achttimmiges Unisono – auf engstem Raum ist eine gestalterische Kraft und Wirkung verbunden, die die Rolle der melodischen Komponente schon bei der Eröffnung des Finales stark relativiert. So deutlich wie in keinem der vorangegangenen Sätze liegt hier der Primat in der Vorstellung der klanglichen Mittel orchesterlicher Prägung.

In dem Verhältnis, in dem bei den Themenexpositionen der „ausführende Apparat“ emphatisch in den Vordergrund gerückt wird, nähern sich auch die „verarbeitenden“ Abschnitte der Sätze einem symphonischen Gestus. In keinem der Durchführungsteile findet thematisch-motivische Arbeit im eigentlichen Sinne statt, wie sie in einem Werk kammermusikalischen Anspruchs zu erwarten wäre. Vielmehr werden jeweils Elemente aus der Exposition aufgegriffen und als Bausteine in Satzmuster eingesetzt, die in einen größeren Zusammenhang gestellt werden. So wenig den Einzelstimmen im Oktett eine individuelle Rolle zugestanden wird, so wenig spielt auch die individuelle Entwicklung des thematischen Materials eine Rolle: In beiden Fällen steht die funktionale Einbindung im Vordergrund.

Die größte Nähe zu einem kammermusikalischen Ton ist dabei noch in der Durchführung des *Scherzos* zu vernehmen, wo Motivbausteine primär in Einzelstimmen sequenziert oder miteinander verwoben werden. Einen besonderen Charakter zwischen individuellem Auftritt und reizvoller Ensembleentfaltung prägt etwa der Mittelteil aus (Nb 125), in dessen achtfachen imitatorischen Bewegungsabläufen periodische Dichteschwankungen der Instrumentierung eine ganz eigentümlich changierende Färbung hervorrufen (T. 93–112).<sup>111</sup> Eingerahmt wird dieses stark durchbrochene Partiturbild in der zentralen Passage der Durchführung durch zwei strukturell kontrastierend gestaltete Abschnitte (T. 71–92 bzw. T. 113–134), in denen statische Klangflächen von bis zu achttimmigen Liegenotenfeldern ausgebreitet werden, über denen weitere Motivpartikel sequenziert werden.

111 Wie bereits in Kapitel 7. 3. 3 beschrieben, setzte auch Ferdinand Ries strukturell ähnlich angelegte Satzbilder im Kopfsatz und in den beiden Mittelsätzen seines 1836 entstandenen *Grand Sextuor* a-Moll ein, ohne jedoch einen vergleichbaren „Ton“ wie Mendelssohn in seinem *Scherzo* zu erzielen.

## Nb 125: FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Oktett Es-Dur op. 20

## III. Scherzo. Allegro leggerissimo (T. 93–105)

The musical score is for the third movement, Scherzo, of Mendelssohn Bartholdy's Octet in E-flat major, Op. 20. It is in 3/4 time and marked 'Allegro leggerissimo'. The score spans measures 93 to 105. The instrumentation includes Violins I and II, Violas, Violas, and Cellos/Double Basses. The key signature has three flats. The score features rapid sixteenth-note passages, trills, and dynamic markings such as 'stacc.', 'tr.', 'pizz.', and 'arco'.

Im *Andante* basiert die Durchführung (T. 56–75) dagegen nur auf einem motivischen Gedanken, der aus der breit angelegten Überleitung zwischen Haupt- und Seitensatz in der Exposition (T. 29 ff.) stammt und im Kern aus einer wellenförmigen Legatolinie von Sechzehnteltriolen besteht. Er bildet in strukturell abschnittsweise wechselnder Einbettung die Materialgrundlage für die Realisierung einer übergreifenden Idee. Die gesamte Durchführung ist als großer Spannungsbogen gestaltet. Dabei setzt Mendelssohn zwar u. a. ähnliche Satzmuster ein, wie sie auch im Mittelteil des *Scherzos* zu finden sind: Motivsequenzierungen über statischen Klangflächen aus Liegenoten (T. 56–60) oder Imitatorik, mit der systematisch alle Registerbereiche des Ensembles durchlaufen werden (T. 61–64). Doch stehen diese Abschnitte nicht allein für eine abwechslungsreiche Folge von Klangbildern: Sie sind Bestandteile einer großen Bewegung auf den zentralen Höhepunkt des Satzes hin. Der Kulminationspunkt wird in zunehmender Ballung und Vereinheitlichung des achttimmigen Satzes in homophoner Kopplung der Stimmen erreicht (T. 65–67), die sich anschließend auf dem Weg zur Reprise schnell wieder auflöst.



Die Einbindung der Stimmen in einen strukturellen Entwicklungsprozess, in dem Satzbilder einer übergreifenden, auf einen Zielpunkt gerichteten Dramaturgie folgen, spiegelt die oben zitierte Charakterisierung einer symphonischen Gestaltung gegenüber einer kammermusikalischen nach Mendelssohns Zeitgenossen Ferdinand Hand im Wesentlichen wider. Die Sparsamkeit des auf eine triolische Geste reduzierten Motivvorrats dient gleichzeitig der Verdeutlichung dieses Prozesses. An Stelle thematischer Arbeit wird das Motiv Vehikel für eine Art Durchführung des Apparates bei gleichzeitiger Entfaltung des orchestralen Potenzials.

Wie im Andante wird auch in der Durchführung des Kopfsatzes ein großer Spannungsbogen aufgebaut, allerdings unter umgekehrtem Vorzeichen: Höhepunkt des Satzes ist das völlige Verstummen bzw. der völlige Stillstand des in Exposition und Reprise sehr motorisch gestalteten Satzablaufes. Die thematische Substanz der Durchführung wird in diesem Fall durch alle drei Hauptthemen (A, B und C) gestellt, die in der Reihenfolge ihrer Exposition aufgegriffen werden.

<b>Formaler Aufbau der Durchführung im Kopfsatz <i>Allegro moderato, ma con fuoco</i></b>				
<b>Takt</b>	<b>Formteil</b>	<b>Thematik (Dynamik)</b>	<b>Tonart</b>	<b>Faktur</b>
127	1. Abschnitt (HS)	A ( <i>ff</i> )	B-Dur	motivische Verdichtung
137	„Doppelquartett“	B ( <i>ff</i> )	c-Moll	zunächst analog Exposition (T. 21 ff.)
148		B ( <i>dim.</i> )		Beruhigung, Auflösung der Struktur
156		+ neue melodische Linie		
164	2. Abschnitt (SS)	C ( <i>p/pp</i> )	f-Moll	ohne ursprüngliche „Auffächerung“
173		( <i>pp</i> )		Augmentation – Auflösung
185		( <i>pp</i> )		Liegenoten – Stillstand – Verstummen
195	3. Abschnitt (Rückleitung)	unthematische Steigerung ( <i>cresc.</i> )		Synkopen aus HS (sukzessive Staffellung), Sechzehnteinsätze
211		( <i>ff</i> )		Skalenfeld im Unisono
216	Beginn der Reprise	A	Es-Dur	analog Satzbeginn

Die beiden Hauptsatzkomponenten – der Hauptthemenkomplex (A) und die Doppelquartettspassage (B) – werden am Durchführungsbeginn (1. Abschnitt) wieder in sich geschlossen und in den vertrauten Satzbildern präsentiert, durch die sie in der Exposition definiert wurden. Bei einer spürbaren Tendenz zur klanglichen Verdichtung geht der Grad der texturalen Modifikationen im Hauptthemenkomplex dabei nicht über das Maß der Variantenbildung hinaus, das bereits die ungewöhnlichen drei Themeneinsätze innerhalb der Hauptsatzexposition kennzeichnete. Auch die doppelchörige Sequenz zeigt bezüglich der Verteilung der beiden Ensembles das bekannte Bild, wobei der ursprünglich alternierende Satz durch ein punktiertes Motiv in dem höher registrierten Quartett zur Vollstimmigkeit aufgefüllt ist.

Damit wird ein Licht auf die grundsätzliche Problematik geworfen, komplexe thematische Gebilde in einem vielstimmigen Satz durchzuführen. Peter Gülke zeigt im Kontext seiner Untersuchungen an Beethovens Symphonik auf, dass die Dimension eines großen Apparates für die

Lähmung thematischer Verarbeitung verantwortlich sein kann.<sup>112</sup> Dies erweist sich umso mehr, wenn – wie im vorliegenden Fall – thematische Gebilde zu einem wesentlichen Teil durch charakteristische Ensemble- bzw. Klangstrukturen bestimmt sind. Weitgehende thematische Arbeit würde damit nicht nur bedeuten, eine vielstimmige Durchführung der exponierten Themen zu bewältigen, sondern auch die jeweiligen strukturellen Kontexte miteinander in Beziehung zu setzen.

Darauf hat Mendelssohn auch hier bewusst verzichtet. Anstelle einer Durchführung im wörtlichen Sinne nutzt er den gestalterischen Freiraum, der mit diesem Abschnitt verknüpft ist, um die Extreme der klanglichen Variationsbreite des Ensembles auszuspielen. Den Rahmen bilden der oben beschriebene erste Durchführungsabschnitt (Hauptthemenkomplex + Doppelquartett) und die mit dem Hauptthema einsetzende Reprise (T. 216 ff.). Als emphatisch klangvoll angelegte Bereiche sind sie sowohl Ausgangs- als auch Endpunkt der dazwischen liegenden Entwicklungen, die mit sehr begrenztem motivischen Material bestritten werden.

Das zentrale Element der allgemeinen Reduktion aller musikalischen Parameter im zweiten Durchführungsabschnitt (T. 164–194) ist als Auflösungsprozess des Seitensatzthemas (C) gestaltet, das kontinuierlich bis auf ein absteigendes Dreitonmotiv (VI 4 u. Va 1) zurückgeführt wird (T. 186–195). Im Gegensatz zu den vorangegangenen Themen (A u. B) ist sein Erscheinungsbild in der Durchführung von Anfang an strukturell reduziert: Während der Seitensatz in der Exposition seine komplexe Gestalt in einer Folge wechselnd instrumentierter Themenwiederholungen annimmt, in der die klangliche Entwicklung eine wesentliche Qualität darstellt, ist davon in der Durchführung nichts mehr zu spüren. Dreimal wird das Thema ohne gliedernde Zäsur sequenziert (T. 164–172) und anschließend – auf das erste Glied verkürzt – rhythmisch augmentiert (T. 173–185). Das allmähliche „Verstummen“, das sich dieser beruhigenden Entwicklung unmittelbar anschließt (T. 186–195), wird ganz bewusst vom gesamten Ensemble vollzogen (Nb 126): Mit Ausnahme der beiden mit dem verbleibenden Dreitonmotiv belegten Mittelstimmen sind alle Stimmen bei geringster Dynamik in einem statischen Akkordfeld aus Liegenoten gebunden.

Die beiden Zielpunkte innerhalb des konkaven Spannungsbogens – der Stillstand in seinem Zentrum und die motorische Klangballung bei der Rückleitung in den Reprisebeginn – werden jeweils in stetigen Prozessen erreicht, die weitgehend unthematisch gestaltet sind (Nb 127): So wird zunächst auf dem Weg vom klangvollen ersten Repriseteil zum sehr verhalten im *pianissimo* einsetzenden Seitenthema ein Akkordsatz repetierender Viertel sequenziert, der unmittelbar aus der vorangehenden Doppelquartett-Passage hervorgeht (T. 148–161). Über 14 Takte hinweg erstreckt sich ein gewaltiges *decrescendo*, das sich zum einen in der dynamischen Bezeichnung vom *fortissimo* zum *pianissimo* erstreckt, zum anderen aber auch explizit auskomponiert ist: Die Passage setzt durch mehrfache Stimmteilungen mit 14 real erklingenden Saiten im *ff* ein und wird sukzessive auf ein vierstimmiges Akkordfeld in Streichquartettbesetzung reduziert. Über diesem kündigt eine stille neue melodische Linie in der ersten Violine den ruhigen Charakter des Seitensatzthemas an (T. 156–161).

Bei der Rückleitung in die Reprise (3. Durchführungsteil) wird der umgekehrte Weg in einer grandiosen Steigerungspartie beschritten (vgl. Nb 55, S. 78). Aus dem Verstummen des Satzes

112 Peter Gülke, *Zur Bestimmung des Sinfonischen bei Beethoven*, S. 81.

## Nb 126: FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Oktett Es-Dur op. 20

## I. Allegro moderato, ma con fuoco (T. 190–195)

The musical score for Mendelssohn's Octet in E major, Op. 20, I. Allegro moderato, ma con fuoco, measures 190-195. The score is for eight instruments: Violins 1 & 2, Violas 1 & 2, Violas 1 & 2, and Cellos 1 & 2. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score shows a complex arrangement of notes and rests, with a crescendo leading to a final chord. The dynamics range from piano (p) to fortissimo (ff).

heraus setzt die vierte Violine zunächst allein im *piano* mit synkopierten Tonrepetitionen auf b ein. Mit dem auflebenden Bewegungspuls wird ein bekanntes rhythmisches Muster aus den Begleittexturen des Hauptthemenkomplexes aufgegriffen, der hier letztendlich im Reprisesbeginn auch wieder angesteuert wird. Ausgehend von der Mittellage des Ensembles werden durch sukzessive hinzutretende Stimmen systematisch die Register Richtung Diskant und Bass zu einem sechsstimmigen Akkordverband synkopierter Viertel erschlossen. In den beiden verbleibenden Stimmen (Vl 2 u. Va 1) setzen nach der Stabilisierung des Synkopenfeldes wellenförmig verlaufende Sechzehntelskalen ein. Von diesen wird in der finalen Steigerung unter kontinuierlicher Crescendierung allmählich das gesamte Ensemble in einem gewaltigen achtstimmigen Unisono erfasst, einer Setzart, die Ferdinand Hand in seiner *Aesthetik der Tonkunst* mit der Kategorie des „Großen“ konnotiert.<sup>113</sup>

Das Fehlen thematischer Bindung reduziert die Faktur in beiden Passagen auf ein extrem vereinfachtes Satzmuster, wodurch der Fokus gänzlich auf das Arrangement des Streicherensembles gerichtet wird. Die Wirkung der orchestralen Mittel tritt damit umso deutlicher in Erscheinung, die Einzelstimme geht völlig im Apparat auf. Die Durchführung erscheint in ihrem dramaturgischen Konzept als Gegenentwurf zur Exposition. Während dort ein sehr dichter und beziehungsreicher Satz entwickelt wird, der mit den Varianten des mehrfach einsetzenden Hauptthemenkomplexes bereits durchführende Elemente in sich trägt, wird der Ablauf der Durchführung unter dem Aspekt einer großräumigen klanglichen Organisation entzerrt und strukturell vereinfacht. Höhepunkt ist die Auflösung von Struktur und Thematik in der Ausbreitung einer vielstimmigen verebbenden Klangfläche vor der Rückführung in die Reprise.

113 1. Teil, S. 325 ff., besonders § 32, S. 330.

## Nb 127: FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Oktett Es-Dur op. 20

I. Allegro moderato, ma con fuoco (T. 145–163)

Steigerungspartien exceptioneller Dimensionierung, die naturgemäß gerade in großen Besetzungen ein sehr wirkungsvolles Gestaltungselement darstellen, sind vor allem in den Ecksätzen des Oktetts zu finden: Im Kopfsatz werden damit neben der Durchführung noch die beiden anderen großen Satzteile Exposition und Reprise in ihren Schlussgruppenabschnitten zu voller Klangentfaltung entwickelt (T. 93 ff. und T. 249 ff.), wobei auch hier thematische oder motivische Profilierung nur eine untergeordnete Rolle spielt. Abgeschlossen werden Kopfsatz und Finale durch beeindruckende Steigerungswellen in umfangreichen Codabildungen, dem Ort also, der in der Symphonik bevorzugter Platz für expandierende Entfaltungen in freier Gestaltung ist.<sup>114</sup> In beiden Sätzen wird der Codabeginn durch neu eingeführtes melodisches Material markiert, das über mehrere Takte ausgespielt wird.<sup>115</sup> Mit zunehmender Fokussierung der klanglichen

<sup>114</sup> Peter Gülke, *Zur Bestimmung des Sinfonischen bei Beethoven*, S. 70.

<sup>115</sup> Vgl. im Kopfsatz T. 283 ff. (VI 1) und im Finale T. 355 ff. (VI 1 und Bratschen).

Mittel auf einen markanten Satzschluss geht es allerdings jeweils zugunsten einer Bündelung der orchestralen Kräfte in einfach strukturierten Klanggruppen unter.

Im Presto-Finale steht die Coda am Ende einer satzübergreifend angelegten dramaturgischen Entwicklung, die auf einen Kulminationspunkt zielt: Als emphatischer Schlusspunkt des Oktetts ist der gesamte Satz als großdimensionierte Steigerungspartie konzipiert. Die konsequent finale Ausrichtung entwickelt sich in einer singulären formalen Anlage.

### Formaler Aufbau des Oktett-Finales *Presto*

Takt	Formteil	Thematik (Dynamik)	Tonart	Faktur
<i>1. Expositionskomplex</i>				
1		A (Achtelthema, <i>f</i> )	Es-Dur	Fugato
25		B1 (Händel-Zitat, <i>ff</i> )		Solo-VI I + Begleitfeld
33		B2 (repetierendes Thema, <i>ff</i> )		Unisono
51	Überleitung	A ( <i>p &lt; f</i> )		homophones Achtelfeld
<i>1. Durchführung</i>				
63	1. Abschnitt	A / B1 ( <i>p</i> )	Es-Dur	2 Blöcke
89	2. Abschnitt	B2 ( <i>p</i> )	B-Dur	3 Blöcke
133	3. Abschnitt	B1 / unthematisch ( <i>p &lt; f</i> )	B-Dur	3 Blöcke
179	Zäsur / Überleitung	Achtelkette ( <i>pp</i> )		Solovioline
<i>2. Expositionskomplex</i>				
189		A / B3 (neu, <i>f</i> )	Es-Dur	Doppelfugato
205		B1 ( <i>ff</i> )		wie T. 25
<i>2. Durchführung</i>				
213	1. Abschnitt	B1 ( <i>sempre f</i> )	Es-Dur	Fugato + Achtelfiguration
243	2. Abschnitt	A / B3 ( <i>ff</i> )	A-Dur	blockhafte Akkordik
259		A / B1 ( <i>ff</i> )		
267		A ( <i>f</i> )		Auflösung der Struktur
273		Scherzo-Zitat ( <i>pp</i> )		Doppelquartett-Struktur
291	3. Abschnitt	Scherzo-Thema / B2 ( <i>ff</i> )	g-Moll	blockhafte Sequenzierung
313		A, B1, B2, B3, Scherzo-Thema ( <i>ff</i> )		Themenakkumulation
<i>modifizierte Reprise des 1. Expositionskomplexes</i>				
317		A ( <i>f &lt; ff</i> )		verschleiert, verkürzt, nicht fugiert
321		B1 ( <i>ff</i> )	Es-Dur	ähnlich T. 25 u. T. 205, verkürzt
327		B1 ( <i>f</i> )		Fugato ähnlich T. 213, Engführung
339		B2 ( <i>ff</i> )		Unisono, analog T. 33
<i>Coda</i>				
355		A / neue melodische Linie C ( <i>f</i> )		orchestrale Gestaltung
371		A / C ( <i>f con fuoco</i> )		neu instrumentiert
387		A ( <i>p</i> )		A in VI I, breite Begleitfläche, Orgelpunkt Es
403		A als motorisches Element ( <i>p &lt; ff</i> )		Schlusssteigerung

So schwierig es ist, den bereits oben beschriebenen Expositionskomplex am Satzbeginn mit seinen drei aneinandergereihten Themenstrukturen (A, B1 und B2) analytisch einzuordnen, so problematisch sind alle Versuche, die Großform des Satzes in eines der konventionellen Schemata einzupassen. Dem breiten in der Literatur zu findenden Spektrum analytischer Interpretationen, in denen Fugenelemente, Sonatensatz und Rondo in unterschiedlicher Gewichtung als formale Basis herangezogen werden, soll an dieser Stelle keine weitere Variante hinzugefügt werden.<sup>116</sup> Vielmehr wird die Beschreibung des Satzverlaufs im Folgenden auf das wesentliche Element seines spezifischen klanglich-dramaturgischen Aufbaus fokussiert.

Ausgeprägter noch als in den vorangegangenen Sätzen ist die Partitur durch eine Folge von Satzbildern charakteristisch gestalteter Texturen sehr klar strukturiert. Deutlich identifizierbar sind zwei Abschnitte am Beginn (T. 1–50) und im Zentrum des Satzes (T. 189–212), in denen thematisches Material exponiert wird, sowie ein weiterer vor der Coda (T. 317–354), in dem der erste Expositionskomplex in einer Art variierten Reprise erscheint. Dazwischen sind zwei umfangreiche Satzteile durchführenden Charakters angesiedelt (T. 63–178 bzw. T. 213–316), in denen jeweils in blockhafter Reihung strukturell und thematisch voneinander abgrenzbare Klangbilder nebeneinander gestellt sind.

Im ersten Expositionskomplex wird am Beginn bereits im Kleinen ein Modell für die ganze Satzentwicklung vorgestellt. Unter Steigerung der Stimmenzahl werden hier allmählich verschiedene Klangmittel des Apparates entwickelt (im Fugato und bei der Vorstellung von Thema B1), um – wie schon bei den anderen Steigerungsabschnitten des Oktetts – am Ende in weitgehender Vereinfachung der Satzstruktur die Kräfte in einem Höhepunkt zu bündeln (Thema B2 im Unisono). Im zweiten Themenblock (T. 25–32), wo erstmals Vollstimmigkeit bei maximaler Dynamik (*ff*) ausgespielt wird, zitiert Mendelssohn dabei in der Solovioline fast notengetreu die Passage „and He shall reign for ever and ever“ aus dem „Halleluja“ in Händels *Messias*<sup>117</sup> (Thema B1).

116 Die Schwierigkeiten, den Satz formal einzuordnen, sei an folgenden Positionen exemplarisch illustriert: Motiviert durch die beiden in dem Satz enthaltenen Fugati (T. 1 ff. und T. 189 ff.) wird das Finale in deutlicher Überbewertung dieses Elementes von Warren Kirkendale als „Fugatosatz“ freier Form (*Fuge und Fugato*, S. 323 f.), von Mathias Thomas als eine der „gelungensten frei fugierenden Schöpfungen Mendelssohns“ (*Das Instrumentalwerk Felix Mendelssohns*, S. 41), von John Horton als „daring amalgam of rondo and fugato“ (*Mendelssohns Chamber Music*, S. 25) und von Klaus Trapp als „klassische Vereinigung von Fuge und Sonatenform“ (*Die Fuge in der deutschen Romantik*, S. 72) beschrieben. R. Larry Todd bezeichnet den Satz zunächst in seiner Studie *The Instrumental Music of Felix Mendelssohn-Bartholdy* aus dem Jahr 1979 als „highly remarkable formal experiment in combining fugal and sonata principles“ (S. 290) und entscheidet sich in seiner jüngst erschienen Monographie *Mendelssohn. A Life in Music* (2003) für ein Sonaten-Rondo (S. 152 f.). Eine mögliche Sonatenform wird von Mathias Thomas (*Das Instrumentalwerk Felix Mendelssohns*, S. 41 f.) und Greg Vitercek (*The Early Works of Felix Mendelssohn*, S. 125) diskutiert, ohne – bei unterschiedlicher Zuordnung der Formteile – zu befriedigenden Ergebnissen zu kommen. Die geballte Exposition der drei Themen zu Satzbeginn, das sehr frühe Erreichen der Dominantebene ohne erkennbare Ausprägung eines Seitensatzes (T. 89 ff.) und die divergierende Interpretation einzelner Satzabschnitte als exponierend oder verarbeitend lassen hier keine in sich konsistente Lösung aufscheinen. Friedhelm Krummacker entscheidet sich nach der Diskussion unterschiedlicher Modelle für eine „Form eigenen Rechts“ in freier Gestaltung, deren Ablauf er entlang der Themendisposition beschreibt (*Mendelssohn – der Komponist*, S. 374 f.).

117 Vgl. R. Larry Todd, *Mendelssohn. A Life in Music*, S. 152 f.



Überblickt man den gesamten Finalsatz, so liegt der Kulminationspunkt im letzten Abschnitt des zweiten durchführenden Teiles. Eingeleitet wird er mit einem unvermittelten Zitat des Hauptthemas aus dem Scherzo in seinem originalen strukturellen Kontext (T. 273–283) und in originaler Dynamik (*pianissimo*). Auf dem unmittelbar folgenden Höhepunkt (Nb 128) wird das Scherzo-Thema in einem bis zu elfstimmigen, weitgehend homophonen Stimmenverband zunächst mit dem repetierenden Thema B2 kombiniert (T. 291–312),<sup>118</sup> um beim Übergang zur Reprise des ersten Expositionskomplexes in die Passage höchster thematischer Dichte einzugehen, die in dem Satz zu finden ist (T. 313–318): Im Rahmen weniger Takte treffen alle Themen des Satzes (A, B1–3 und Scherzo-Thema) im *fortissimo* geballt aufeinander. Die höchste dynamische Stufe wird anschließend bis zum Beginn der Coda nicht mehr verlassen.

Die Kleingliedrigkeit der Scherzothematik erlaubt eine präzise Anpassung ihrer Gestalt an die untereinander ebenfalls kompatiblen Themen des Finales. Die Stringenz, mit der es auf einem Höhepunkt des Finales in den Satz eingebunden ist, steht für eine zyklische Abrundung des Oktetts, die über das reine Themenzitat aus einem der vorangegangenen Sätze hinausgeht.<sup>119</sup> Wie substanziell die Querverweise in dem Werk angelegt sind, zeigt bereits am Satzbeginn die Gestaltung des ersten Finaleschemas: Die Achtelbewegung des Fugato-Soggettos knüpft einerseits an die ungezügelte Motorik des *Scherzos* an, nimmt auf der anderen Seite das Seitenthema aus dem ersten Satz in seinen Ablauf auf (vgl. dort T. 68 f.).<sup>120</sup> Das eng in die Satzstruktur eingewobene Scherzozitat weist über solche Verbindungen noch weit hinaus, indem es eine Aussage über den Grundcharakter des ganzen Finalsatzes macht. Es bestätigt die scherzoartige Prägung der unkonventionellen Anlage, die sich bereits in der untypischen Gestaltung des einleitenden Fugatos ankündigt: Mit den beiden am Satzbeginn im Bassregister „grummelnden“ Violoncelli wird eher Komik als die edle Wirkung erzeugt, die man traditionell mit der kontrapunktischen Satzart verbindet.<sup>121</sup> Was hier anfangs eher hintergründig angelegt ist, wird auf dem Kulminationspunkt, auf den der ganze Satz ausgerichtet ist,<sup>122</sup> mit dem Zitat explizit ausgesprochen.

118 Das Themenpaar setzt in der Grundtonart des *Scherzos* g-Moll ein (vgl. Greg Vitercik, *The Early Works of Felix Mendelssohn*, S. 130) und durchmisst in einer breit angelegten Fortschreibung den Oktavraum. In betont orchestraler Weise ist das Scherzothema zunächst in dem Sextett aus Violinen und Bratschen zu einem homophonen Satz gekoppelt, dem die Violoncelli mit dem repetierenden Thema ein stampfendes Fundament legen (T. 291–303). In einer zweiten Phase tauschen die Themen die Registerblöcke in einem bis zu elfstimmigen Satz (T. 303–313).

119 Mendelssohn hat auch bereits in früheren Werken zyklische Verbindungen geschaffen, die sich allerdings in reinen Themenzitaten erschöpfen: Neben der Symphonie in c-Moll wären im Bereich der Kammermusik die Finalsätze des 4. Klavierquartetts op. 3 und des Klaviersextetts op. 110 zu nennen. Im Klavierquartett erscheint das erste Thema des Kopfsatzes in der Coda (vgl. Albert J. Filosa, *The Early Symphonies and Chamber Music*, S. 151), im Klaviersextett kurz vor dem Satzende ein Teil des Menuetts (Ebda., S. 153). Vgl. hierzu auch Friedhelm Krummacher, *Mendelssohn – der Komponist*, S. 373.

120 Vgl. hierzu auch Ralph L. Todd, *The Instrumental Music of Felix Mendelssohn-Bartholdy*, S. 291.

121 John Horton bringt nach dem Scherzo auch das Finale mit seinen instrumentalen Effekten (wie beispielsweise den eher grotesken Fugatoeinsätzen der Violoncelli am Satzbeginn) in Zusammenhang mit Goethes Walpurgisnacht-Szenen (vgl. *Mendelssohn Chamber Music*, S. 26).

122 Friedhelm Krummacher stellt den Kulminationspunkt mit dem Scherzozitat daher mit einigem Recht in das Zentrum seiner Überlegungen zum „Sinn“ der eigenartigen Satzanlage: Für ihn liegt hier die Schlüsselstelle (*Mendelssohn – der Komponist*, S. 375). Dafür spricht schon die planvolle Anlage der anfänglichen Themenexposition, die bereits das Potential für eine spätere Integration des Scherzothemas in sich trägt.



## Nb 128: FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Oktett Es-Dur op. 20

## IV. Presto (T. 291–318)

The image displays a musical score for Felix Mendelssohn Bartholdy's Octet in E-flat major, Op. 20, IV. Presto (T. 291–318). The score is written for eight instruments: Violin I (V1), Violin II (V2), Violin III (V3), Violin IV (V4), Viola I (Va1), Viola II (Va2), Violoncello I (Vc1), and Violoncello II (Vc2). The key signature is E-flat major (three flats) and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Presto'. The score is divided into three systems, with measures 291, 301, and 310 indicated at the beginning of each system. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, trills (tr), and dynamic markings (ff, sf, f, sempre ff). The score is presented in a standard musical notation format with staves and clefs.

Die kontinuierliche Entwicklung des Satzverlaufes auf diesen Zielpunkt hin ist nur durch eine Zäsur vor dem zweiten Expositionskomplex unterbrochen, wo das Ensemble vorübergehend auf die erste Violine reduziert ist (T. 179–188). Sie leitet hier mit einer solistisch ausgespannenen Achtelbewegung in den nächsten Abschnitt über und hält gleichzeitig die Bewegungsform des ersten Themas (A) aufrecht, die seit dem Satzbeginn fast ununterbrochen präsent ist.

Der vorangehende erste durchführende Teil (T. 63–178) ist mit Ausnahme zweier kurzer Crescendi gegen Ende des Abschnitts (T. 137–143, analog T. 149–163) durchgehend im *piano* gehalten. Anstelle thematischer Arbeit, die wiederum keine Rolle spielt, stehen vielfältig variierte Motiv- und Themensequenzierungen in Einzelstimmen und Stimmgruppentexturen. Dabei entstehen vorübergehend relativ locker gefügte Klangmuster, die bezüglich ihrer Durchsichtigkeit und der damit einhergehenden Durchhörbarkeit kammermusikalische Qualitäten entwickeln (vgl. beispielsweise T. 73–98 u. T. 105–114).

Im zweiten durchführenden Teil (T. 213–354) manifestiert sich dagegen ein gänzlich anderes Klangbild, das sich schon im zweiten Expositionskomplex in einem beeindruckenden Neuanfang in der Tonika ankündigt (T. 189 ff.). Er ist grundsätzlich analog zum ersten Expositionskomplex aufgebaut, doch hebt er wesentlich massiver mit der komplexen Struktur eines Doppelfugatos an. Dabei greift Mendelssohn zum einen auf das erste Thema (A) zurück, dessen fugierende Einsätze nun jeweils von zwei Stimmen in Oktavkopplung vollzogen werden, zum anderen führt er als kontrapunktierendes Subjekt ein neues Thema (B3) ein, das mit dem zweiten Thema (B1) verwandt erscheint.<sup>123</sup>

Die Grunddynamik ist nun über den weiteren Satzverlauf hinweg (2. Expositionskomplex und 2. Durchführung) auf das *forte*- bzw. *fortissimo*-Niveau gehoben, das nur einmal kurz beim ersten Erscheinen des *Scherzo*-Themas durch *pianissimo*-Takte durchbrochen wird (T. 273 ff.). Mit Ausnahme dieser kurzen Sequenz, die in der originalen Streichquartett-Textur zitiert wird, finden sich nach dem Doppelfugato und einem weiteren Fugato zu Beginn der zweiten Durchführung (T. 213 ff.) auch keine Stimmenreduzierungen mehr: Das Satzbild erfährt eine zunehmende Verdichtung in blockhaft wechselnden Texturen, die bereits auf einem ersten Höhepunkt vor dem *Scherzo*-Zitat (T. 243–266) und anschließend auf dem letztlich angesteuerten Kulminationspunkt des Satzes (T. 291–316) in vielstimmig gekoppelten Verbänden breite Klangtableaus ausbreiten, in denen die maximal mögliche Klangkraft des Streicherensembles mobilisiert wird.

Der Aufbau des ganzen Satzes ist darauf ausgerichtet, das breite Spektrum klanglicher Gestaltungsmöglichkeiten (vom Soloauftritt bis zur orchestralen Stimmgruppenbildung) als symphonische Dimension zu entwickeln. Die Steuerung der Klangdramaturgie geschieht weit ab vom kammermusikalischen Anspruch individueller Stimmführung. Die Perspektive ist der Apparat der acht Stimmen als Ganzes, aus dessen Potenzial zur Klang- und Strukturgenese der kompositorische Weg entwickelt wird.

Neben der vorherrschend blockhaften Strukturierung der Partitur in wechselnde Satz- und Klangbilder gehört eine durchlaufende Motorik zu den signifikanten Elementen, die alle Sätze des

123 Die Verwandtschaft erklärt sich eher aus einer ähnlich gesetzten Wirkung in einem vergleichbar motorischen Umfeld, in dem auch das zweite Thema in den beiden Expositionskomplexen präsentiert wird, als durch tatsächliche Ableitbarkeit.

Oktetts verbindet. Mit der eingeschränkten Beweglichkeit einer Masse, die in Bewegung gehalten werden müsse, begründet Gülke das „Durchhalten einer Bewegungsform“ in der Symphonik Beethovens: Der musikalische Gedanke, der sich in der Kammermusik gleichsam widerstandslos realisiere, ja in der solistischen Individualität der Darstellung zu einer spezifischen Identität mit dieser gebracht werde, sei bei orchesterlicher, chorischer Besetzung mit der Trägheit des großen Apparats konfrontiert und bedürfe zu deren Bewältigung der Qualitäten eines Bewegung schaffenden, impulsgebenden Agens.<sup>124</sup>

Die Verhältnisse eines symphonischen Orchesterapparates lassen sich selbstredend nicht unmittelbar auf die große Streicherbesetzung des Oktetts übertragen, die weder von vorne herein chorisch angelegt ist, noch etwa über einen Bläasersatz mit ganz eigenen instrumentenspezifischen Anforderungen verfügt. Das Oktett stellt zwar ein relativ großes, aber bezüglich des Instrumentariums sehr bewegliches Ensemble dar, das sich nicht notwendigerweise raschen Veränderungen sperrt. Doch während in der Kammermusik das strikte Durchhalten einer Bewegungsform über große Strecken eher gewaltsam wirkt,<sup>125</sup> bleibt festzuhalten, dass dieses Element im Oktett einen integralen Bestandteil der strukturellen Abläufe aller Sätze bildet. Die über weite Bereiche hinweg durchlaufende Motorik (Sechzehntel im Kopfsatz und im *Scherzo*, Triolen-Sechzehntel im Andante und schnelle Achtel im Finale) erscheint dabei aber weniger als Impulsgeber. Vielmehr fungiert sie als Zusammenhang stiftendes Moment. Sie wirkt hintergründig als Bewegungsform, die im Satzablauf in unterschiedlichen Erscheinungsformen und Funktionen aufgeht, etwa als Begleitformel oder als Bestandteil thematischer Gebilde.<sup>126</sup> Sie ist in ihren vielfältigen Ausprägungen die maßgebliche lineare Komponente des Satzes: Als vorwärts treibende Kraft vermittelt sie zwischen den aufeinander folgenden Satzmustern und durchbricht so die vergleichsweise statisch wirkende Organisation des überwiegend blockhaft vertikal gegliederten Ablaufes.

Ebenso singulär wie die Besetzungsgröße, die Mendelssohn für sein außerordentlich anspruchsvolles Jugendwerk wählte, waren seine Strategien, das Potenzial des neuartigen Ensembles für acht obligat besetzte Solostreicher zu erschließen. Auch wenn vor allem in den Mittelsätzen immer wieder ein kammermusikalischer Ton durchscheint, bleibt über das ganze Werk betrachtet Mendelssohns neuartiger Ansatz bestimmend, symphonische Gestaltungsweisen auf eine Komposition zu übertragen, die bezüglich der Besetzungsstruktur auf die klassischen Gattungen der Kammermusik für Streicher verweist. Als Teil dieses Genres wurde das einzigartige Werk in der Rezeptionsgeschichte auch überwiegend wahrgenommen und eingeordnet.

124 Peter Gülke, *Zur Bestimmung des Sinfonischen bei Beethoven*, S. 84.

125 Vgl. ebda.

126 Vgl. im Kopfsatz: Sechzehntel-Motorik als begleitendes Feld zum Hauptthema, als thematischer Bestandteil in der Doppelquartett-Passage, als Fortspinnung des Seitensatzthemas (T. 88 ff.) oder als konzertante Ausspinnung in der Schlussgruppe; im *Andante*: Triolen-Sechzehntel in gleichermaßen thematischer wie begleitender Form in der Exposition (v. a. Überleitung) und in der Durchführung; im *Scherzo*: Sechzehntel-Motorik mit Ausnahme der Trillerketten-Passage in der Durchführung (T. 113–134) durchgehend begleitend oder als thematische Komponente präsent; im *Finale*: Achtel-Motorik als wichtiger Bestandteil des ersten Expositionskomplexes (Themen A und B1), dann durchgehend in einer oder mehreren Stimmen bis zum Höhepunkt des Satzes mit der blockhaften Sequenzierung des Scherzo-Themas (T. 291 ff.) und wieder anschließend bis zum Satzende (T. 317 ff.).

### 9. 3 Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte zu Lebzeiten Mendelssohns

„Und da habe ich (Ritz verzeihe es!) erwägend, daß das Stück doch nie gespielt werden wird, das Scherzo des Oktetts mitten [in die c-Moll-Symphonie] hinein spielen lassen, nur einige luftige d Trompeten dazu gesetzt. Es war sehr dumm, aber es klang sehr nett. Steinigt mich nicht.“<sup>127</sup>

Als Mendelssohn im Frühjahr 1829 seiner Familie aus London berichtete, dass er für eine öffentliche Aufführung seiner ersten Symphonie op. 11 das ursprüngliche Menuett durch eine orchestrierte Version des *Scherzos* substituiert hatte, waren seit der Komposition des Oktetts bereits dreieinhalb Jahre vergangen, aus denen kaum etwas zur frühen Rezeption des Werkes bekannt ist. Mag sein, dass sich in Mendelssohns zunächst eher pessimistischen Einschätzung der Aufführungsmöglichkeiten seines Jugendwerkes negative Erfahrungen bezüglich der Praktikabilität der ungewöhnlichen Besetzung bei Konzertveranstaltungen widerspiegeln.

Auch wenn dafür Belege fehlen, ist – wie bereits im Kapitel zur Entstehungsgeschichte erwähnt – davon auszugehen, dass das Oktett erstmals im Rahmen der Geburtstagsfeierlichkeiten des Widmungsträgers Eduard Rietz unmittelbar nach Fertigstellung der Partitur am 17. Oktober 1825 im Hause Mendelssohn aufgeführt wurde. Frühes Interesse an dem singulären Werk zeigte offensichtlich der Violoncellist und Komponist Bernhard Heinrich Romberg (1767–1841). Der Cousin Andreas Rombergs, dessen unvollendet gebliebenes Doppelquartett vier Jahre vor Mendelssohns Oktett entstanden war, trat selbst mit einer Reihe kammermusikalisch besetzter Kompositionen für bis zu sechs solistisch besetzte Streicher in Erscheinung, wobei es sich allerdings überwiegend um Konzertstücke für Violoncello und begleitendes Streicherensemble handelt.<sup>128</sup> Der ehemalige preußische Hofkapellmeister und Kollege des Widmungsträgers Eduard Rietz übersiedelte nach der Auflösung seines Dienstverhältnisses in Berlin im Jahre 1820 nach Hamburg, wohin ihm Mendelssohn bereits im Sommer 1826 eine Kopie des Oktetts schickte.<sup>129</sup>

Dass das Werk bis zu Mendelssohns erstem Englandaufenthalt im Jahr 1829 weiterhin im halböffentlichen Rahmen der Sonntagsmusiken gepflegt wurde, ist durch die Schwester Fanny<sup>130</sup> und durch Karl Klingemann<sup>131</sup> dokumentiert. Klingemann, der zwischen 1826 und 1827 Mitbewohner im Berliner Anwesen „Leipziger Straße 3“ gewesen war und seither als Legationsrat in London lebte, war es auch, der Mendelssohn ausdrücklich gebeten hatte, das Oktett bei seiner Reise in die englische Metropole „in Stimmen“ mitzubringen.<sup>132</sup> Ob es während des Aufenthal-

127 Brief Felix Mendelssohns an die Familie vom 29. Mai 1829 (zitiert nach: Ralf Wehner, *Einleitung zur Neuauflage der 1. Symphonie op. 11, Leipziger Ausgabe der Werke Felix Mendelssohn Bartholdys*, Bd. I/4, S. XIII).

128 Exemplarisch sei hier ein *Rondoletto* [A-Dur] *pour le violoncelle, avec accompagnement de deux violons, alto, violoncelle et contrebasse* op. 21 erwähnt (vgl. RISM A/I/7, R 2358, S. 229).

129 Vgl. den Brief Mendelssohns an Ferdinand David in Hamburg vom August 1826 (*Felix Mendelssohn Bartholdy. Briefe aus Leipziger Archiven*, S. 126).

130 Für den 22. März 1829 findet sich in Fannys Tagebuch die Eintragung: „Sonntag früh ward F[elixen]s 4tett [op. 13] und sein 8tett sehr schön gespielt. Rietz war einzig“ (zitiert nach: Fanny Hensel, *Tagebücher*, S. 12).

131 Klingemann erinnerte sich anlässlich der Londoner Aufführung der ersten Symphonie mit dem Oktett-Scherzo in einem Brief an Mendelssohns Eltern vom 24./26. Mai 1829, das Werk „vor Jahren das erste Mal gehört“ zu haben (vgl. Ralf Wehner, *Einleitung zur Neuauflage, Leipziger Ausgabe der Werke Felix Mendelssohn Bartholdys*, Bd. III/5, S. XV).

132 Vgl. den Brief von Felix an die Mutter Lea, Hamburg, 14.4.1829 (*Felix Mendelssohn Bartholdy. Briefe*, hrsg. v. R. Elvers, S. 59).

tes tatsächlich gespielt wurde oder nur die orchestrierte Fassung des *Scherzos*<sup>133</sup> bei den Aufführungen der ersten Symphonie erklang, ist nicht bekannt.

Jedenfalls wurde mit der Umdeutung des *Scherzos* zum Symphoniesatz erstmals ein Teil der Oktettkomposition mit außerordentlichem Erfolg einem größeren Publikum präsentiert. Die hohe Wertschätzung, die Mendelssohn dem Scherzo damit beimaß, sollte letztlich auch dem gesamten Werk nach vielen Jahren den Weg aus der privaten Sphäre in die Öffentlichkeit bahnen.

Dass sich Mendelssohn zu dem problematischen Schritt<sup>134</sup> entschloss, in London mit der bereits fünf Jahre zuvor im Frühjahr 1824 vollendeten c-Moll-Symphonie<sup>135</sup> aufzutreten, hängt damit zusammen, dass er seither kein repräsentatives Orchesterwerk symphonischer Dimension geschaffen hatte. Erfolgreiche Aufführungen in Berlin und Leipzig<sup>136</sup> erleichterten sicherlich die Entscheidung für die Symphonie, nicht ohne mit der Integration des exzeptionellen Oktettscherzos eine Aktualisierung vorzunehmen, die zumindest den kompositorischen Stand der *Sommernachtstraum*-Ouvertüre op. 21 (1826) repräsentierte.<sup>137</sup> Mendelssohns Strategie ging offensichtlich auf, wie man seinem Konzertbericht an die Familie entnehmen kann:

„Der Erfolg nun gestern Abend im Concert war grösser, als ich ihn mir je hätte träumen lassen. Man fing mit der Symphonie an; [...]. Das Adagio verlangten sie da capo, ich zog es vor, mich zu bedanken und weiter zu gehen, aus Furcht vor Langerweile; das Scherzo wurde aber so stark noch einmal verlangt, dass ich es wiederholen musste [...].“<sup>138</sup>

133 Über die klangliche Neuordnung des Satzes aufgrund der hinzukommenden Bläserstimmen hinaus hat Mendelssohn entsprechend den veränderten satztechnischen Anforderungen der großen Orchesterbesetzung v. a. in der Durchführung signifikant in den ursprünglichen Notentext eingegriffen. Vgl. hierzu die detaillierte Beschreibung bei Wulf Konold, *Die Symphonien Felix Mendelssohn Bartholdys*, S. 68 ff.

134 Wie problematisch dieses Vorgehen eingeschätzt wurde, macht eine Bemerkung Karl Klingemanns deutlich, der in der Sache äußerte, „daß der jetzige Felix M. schwerlich den damaligen hier würde produciren wollen [...] der Vortrefflichkeit jener Sinfonie unbeschadet“ (Brief an Mendelssohn vom 12. Februar 1829, zitiert nach: Ralf Wehner, *Einleitung* zur Neuausgabe der 1. Symphonie op. 11, *Leipziger Ausgabe der Werke Felix Mendelssohn Bartholdys*, Bd. I/4, S. XII).

135 Mendelssohn hatte die Symphonie ursprünglich in Fortführung der Zählung der Streichersymphonien als *Sinfonia XIII* in c-Moll bezeichnet und erst später als erste Symphonie mit der Opuszahl 11 versehen.

136 Vgl. Wulf Konold, *Die Symphonien Felix Mendelssohn Bartholdys*, S. 40.

137 In dem eingangs zitierten Brief an die Familie vom 25. Mai 1829 äußerte sich Mendelssohn in diesem Kontext selbst sehr abfällig über das für die Londoner Aufführung ersetzte Menuett, das dem traditionellen A-B-A-Schema verpflichtet ist: „Kurz, ich habe, als ich den Antrag des Philharm. Concerts bekam, meine Sinfonie durchgegangen; und Gott weiß, wie es kam, die Menuett lang[weilte] mich schrecklich; mir schien sie monoton, und kam mir wie ein Pleonasmus vor, zugleich hätte michs zu sehr ennüiert, die ganze Geschichte ohne einiges Interesse für mich dabei aufzuführen.“ Wie der Satz seinerzeit eingeordnet wurde, macht Gottfried W. Finks Besprechung der Leipziger Aufführung der Symphonie im Jahr 1827 deutlich: „Wenn wir also von dem Ganzen urtheilen, dass es in dem, was man Styl nennt, noch fühlbar schwanke und, sich seine eigenthümliche Art noch suchend, sich bald an diesen, bald an jenen gepriesenen Meister halte; [...] Eben so hat die Menuett etwas so offenbar Nachgeahmtes, dass Beethoven als Vorbild gar nicht zu verkennen ist“ (*AmZ* 29, 1827, Nr. 9, Sp. 156 f.).

138 Brief an die Familie, London, 26. Mai 1829 (Sebastian Hensel, *Die Familie Mendelssohn. 1729–1847*, Bd. 1, S. 209 f.). Mendelssohns Ausführungen werden durch den Konzertbericht in der Musikzeitschrift *The Harmonicon* bestätigt (7, 1829, I, S. 173). Aus dem Brief geht zudem hervor, dass Mendelssohn wie zuvor schon bei den Streichersymphonien in den Sonntagsmusiken auch bei den Aufführungen der Symphonie die Praxis beibehielt, das Orchester vom Klavier aus zu leiten und zu begleiten: „Man fing mit der Sym-



Die Symphonie wurde in dieser Fassung nochmals zwei Wochen später und im Mai des folgenden Jahres mit ähnlich großem Erfolg in London gegeben, wobei das Scherzo wiederum besonderen Beifall hervorrief.<sup>139</sup> Eine weitere Aufführung unter Mendelssohns Leitung ist vom 17. Oktober 1831 im Münchner Odeonssaal überliefert.<sup>140</sup>

Erst wenige Monate später entschloss sich Mendelssohn während seines dritten Paris-Aufenthaltes Anfang 1832 zur Publikation des Oktetts in einer überarbeiteten Version.<sup>141</sup> In ihr manifestiert sich ein weiteres Mal, welche besondere Stellung das *Scherzo* über die Jahre für den jungen Komponisten einnahm: Einzig diesen Satz hielt Mendelssohn in seiner ursprünglichen Fassung für vollends gelungen. Die mehrfach in der Literatur beschriebene<sup>142</sup> Revision des Notentextes für die Druckfassung betrifft ausschließlich die drei übrigen Sätze.<sup>143</sup>

phonie an; der alte Cramer führte mich ans Clavier, wie eine junge Dame [...].“ Ein Akkompagnement, das das differenzierte Klangfarbenarrangement des Scherzos sinnvoll bereichert, ist allerdings nur schwer vorstellbar.

- 139 Zu der Londoner Aufführung am 17. Mai 1830 unter der Leitung von Sir George Smart wird in *The Harmonicon* berichtet: „Another hearing, by rendering us more familiar with its style, and making us better acquainted with its beauties, has increased our admiration of its originality, – its masterly construction, and peculiarly novel and striking effects. The Scherzo and Trio were instantly and *una voce* encored“ (8, 1830, 2, S. 263).

Nach Mendelssohns Rückkehr aus London sollte nach Fannys Vorstellungen die orchestrierte Fassung des *Scherzos* auch in das musikalische Programm der groß angelegten Feierlichkeiten zur Silbernen Hochzeit der Eltern am Ende des Jahres unter weiteren Orchesterwerken eingereiht werden: „Die Hochlandsymphonie [die ‚Schottische‘] kommt vor, das Scherzo mit den luftigen Trompeten muß dreinklingen, u. Sommernachtstraum u. Meeresstille unvergessen bleiben“ (Brief von Fanny an Felix, Berlin, o. D., Fanny und Felix Mendelssohn, *Briefwechsel 1821 bis 1846*, hrsg. v. E. Weissweiler, S. 80).

- 140 Vgl. Ralf Wehner, *Einleitung* zur Neuauflage der 1. Symphonie op. 11, *Leipziger Ausgabe der Werke Felix Mendelssohn Bartholdys*, Bd. I/4, S. XVI.

- 141 In einem Brief an die Eltern vom 21. Januar 1832 kündigt Mendelssohn dies von Paris aus an: „Es ist mir nämlich eingefallen, daß das Octett und das Quintett [op. 18] recht gut in meinen Werken [gemeint sind die der Öffentlichkeit übergebenen] figurieren können und sogar besser sind als manches Andere, was schon darin figurirt“ (*Felix Mendelssohn Bartholdy, Briefe aus den Jahren 1830–47*, S. 241).

- 142 Vgl. Felix Mendelssohn, *Octet for Strings opus 20. A Facsimile of the Holograph in the Whittall Foundation Collection*, S. 7 f.; Friedhelm Krummacher, *Mendelssohn – der Komponist*, S. 86 u. 105 f.; Greg Vitercik, *The Early Works of Felix Mendelssohn*, S. 86 ff., 96 ff. u. 126 ff.; Ralf Wehner, *Kritischer Bericht* zur Neuauflage des Oktetts, *Leipziger Ausgabe der Werke Felix Mendelssohn Bartholdys*, Bd. III/5, S. 183 ff.

- 143 Die wesentlichen Modifikationen im ersten, zweiten und vierten Satz seien hier kurz skizziert: Im ersten Satz entschied sich Mendelssohn im Druck für eine Notation mit halbierten Notenwerten unter Beibehaltung des 4/4-Metrums, wodurch sich eine Halbierung der Taktzahl ergibt. Neben dieser eher kosmetischen Maßnahme und einer Reihe kleinerer Korrekturen greift Mendelssohn vor allem durch eine gestraffte Neugestaltung des Durchführungsbeginns (T. 127–137) und eine drastische Kürzung der Reprise um 29 Takte in die Proportionen des Satzes ein, ohne dadurch das formale Design des zugrunde liegenden Sonatensatzes in Frage zu stellen. Die einschneidendste Modifikation des langsamen Satzes *Andante* wurde bereits im vorangehenden Kapitel dargestellt. Sie besteht ebenfalls aus einer Kürzung des ursprünglich sehr schulmäßig angelegten Repräsentiles: Durch die ersatzlose Streichung der Hauptsatzreprise und der Überleitung in die Seitensatzreprise wurde hier allerdings die ursprüngliche Anlage von Mendelssohn nachträglich in eine symmetrische Form überführt und damit deutlich verschleiert. Im Finale betreffen zwei umfangreichere Streichungen von 15 Takten (bei T. 233) bzw. 18 Takten (bei T. 320) den zweiten Durchführungsteil und die modifizierte Reprise des ersten Themenkomplexes, ohne damit substanziell in den Satzablauf einzugreifen, der hierdurch lediglich eine Straffung erfährt.

Mendelssohn, der Breitkopf & Härtel das Oktett mit einer Reihe weiterer Werke im Januar 1832 angeboten hatte,<sup>144</sup> drang in den folgenden zwölf Monaten sehr nachdrücklich auf eine möglichst rasche und bevorzugte Herausgabe des Oktetts. Um diese zu beschleunigen, schickte er die Stimmen noch im April aus Paris an den Verlag,<sup>145</sup> was er bereits im März ankündigte.<sup>146</sup>

Zu diesem Zeitpunkt muss also die für den Druck bearbeitete Fassung des Oktetts schon fertiggestellt gewesen sein und gerade aus dieser Zeit sind auch die ersten öffentlichen Aufführungen des Werkes dokumentiert. In seinen Briefen aus Paris berichtet Mendelssohn von vier kurz aufeinander folgenden Veranstaltungen in der zweiten Märzhälfte 1832, bei denen das Oktett in seinem Beisein interpretiert wurde:<sup>147</sup>

- 17. März: im Conservatoire in der Klasse Baillot<sup>148</sup>
- 21. März: Soirée bei Abbé Bardin<sup>149</sup>
- 22. März: Soirée bei Mme. Kiéné<sup>150</sup>
- 26. März: in einer Kirche in Paris „zu Beethoven’s Sterbefeier“<sup>151</sup>

Neben den beiden Konzerten in zwei Salons und der befremdlich anmutenden Aufführung während eines Gedenkgottesdienstes für Beethoven, deren unfreiwillige Komik bereits im Rahmen der Entstehungsgeschichte (Kap. 9. 1) Erwähnung fand,<sup>152</sup> scheint vor allem die Zusammenkunft im Konservatorium von größerem Interesse gewesen zu sein, wo der mit Mendelssohn lange bekannte Geiger Pierre Baillot zusammen mit seinen renommierten Quartettgenossen und Schülern die Komposition vor einem kundigen Publikum präsentierte:

144 „Die Werke, die ich hier publiciren werde, sind folgende: ein Oktett für Streichinstrumente (für zwei Quartette nämlich, in Stimmen und vierhändig arrangiert) ein oder zwei Trios für Clavier, mit Begleitung von Violine und Violoncell; ein Heft Lieder mit Clavierbegleitung und endlich die Ouvertüre zu dem Sommernachtsstraum von Shakespeare [...]; ich denke, es werden die besten Stücke sein, die ich bis jetzt dem Publikum übergeben habe, namentlich das erste und das letzte von den genannten [...]“ (Brief von Mendelssohn an Breitkopf & Härtel, Paris, 23.1.1832 (*Felix Mendelssohn Bartholdy. Briefe an deutsche Verleger*, S. 8).

145 Vgl. Brief von Mendelssohn an Breitkopf & Härtel, Paris, 19.4.1832 (ebda., S. 12).

146 Vgl. Brief von Mendelssohn an Breitkopf & Härtel, Paris, 21.3.1832 (ebda., S. 11).

147 Dass ihm in diesen Tagen das Oktett besonders am Herzen lag, lässt sich auch an der Tatsache ablesen, dass Mendelssohn in seinen Briefen an die Familie bei der Aufzählung all seiner absolvierten Konzerttermine einzig das Oktett als Programmpunkt explizit benennt.

148 Brief von Felix an seine Mutter, Paris, 17.3.1832 (*Felix Mendelssohn Bartholdy. Briefe aus den Jahren 1830–47*, S. 258).

149 Ebda., S. 259; auch Clara Schumann war bei der Soirée während ihres Parisaufenthaltes mit ihrem Vater (15.2.–16.4.1832) zugegen (vgl. Berthold Litzmann, *Clara Schumann*, Bd. 1, S. 42).

150 Brief von Felix an seine Mutter, Paris, 17.3.1832 (*Felix Mendelssohn Bartholdy. Briefe aus den Jahren 1830–47*, S. 259).

151 Ebda.

152 Bereits im Vorfeld machte sich Mendelssohn über die sonderbare Aufführungssituation lustig: „[...] Montag – lache, wer lachen kann – wird zu Beethoven’s Sterbefeier in einer Kirche mein Octett gespielt; dies ist das Dümme, was die Welt gesehen hat; aber es war nicht abzuschlagen, und ich freue mich einigermassen, es zu erleben, daß während des Scherzo eine stille Messe gelesen werden soll. Man kann es sich nicht toller erdenken, als einen Priester am Altar und mein Scherzo dazu – man reis’t eigentlich incognito“ (ebda.).



„[...] Baillot [hat] in seiner Classe mein Octett gespielt, und wenn es auf der Welt ein Mensch noch spielen kann, so ist Er es. Er war so außerordentlich, wie ich ihn nie gehört habe, und ebenso auch Urhan, Norblin und die Anderen, die alle wüthend und rasend hineinhielen.“<sup>153</sup>

Die Ballung der Aufführungstermine ist wohl so zu deuten, dass Mendelssohn die überarbeitete Fassung des Oktetts in Aufführungen erproben wollte, bevor er sie zur Drucklegung nach Leipzig übersandte.

Als der Stimmendruck mehr als sieben Jahre nach Vollendung der Erstfassung Mitte Januar 1833 als erstes Streichoktett des Repertoires erschien, gab es noch Irritationen zwischen Mendelssohn und dem Verlag bezüglich der Betitelung:

„Die Ausstattung läßt durchaus nichts zu wünschen übrig und ist gleich elegant deutlich und correct. Das einzige was mir leid thut ist, daß der Titel Französisch ist, [...] weil ich deutsche Titel auf deutscher Musik lieber sehe [...].“<sup>154</sup>

Die Stimmen wurden mit einem italienisch/französischen gestalteten Deckblatt als *OTTETTO / pour / (des instruments à cordes) / 4 Violons, 2 Violes et 2 Violoncelles* auf den Markt gebracht,<sup>155</sup> obwohl Mendelssohn in der Korrespondenz mit Breitkopf & Härtel wiederholt auf einem deutschen Titel bestanden<sup>156</sup> und das Werk in der Korrespondenz auch stets als „Oktett“ bezeichnet hatte.

In zwei ausführlicheren Rezensionen wurde das Oktett in den folgenden Monaten mit überwiegend freundlichen Worten der Öffentlichkeit vorgestellt.<sup>157</sup> Die erste erschien anonym zugleich mit der Anzeige des Stimmendruckes am 24. April in der verlagseigenen *Allgemeinen musikalischen Zeitung*.<sup>158</sup> Darin räumt der Rezensent ein, das Stück noch nicht gehört zu haben. Nach einer wenig aussagekräftigen Beschreibung der einzelnen Sätze kommt er – wohl im Blick auf die große Stimmenzahl – zu dem Schluss, dass „jeder der Spielenden [...] sich dabey gehörig beschäftigt und für den Effekt des Ganzen nöthig fühlen [wird].“ Sehr ausführlich diskutiert der Rezensent dagegen die oben bereits wiedergegebene „Nota“, die von Mendelssohn als auführungspraktische Anweisung auf einem gesonderten Blatt dem Stimmendruck vorangestellt wurde:<sup>159</sup> Verwundert äußert er sich über Mendelssohns nachdrückliche Forderung, die vorgeschriebene Dynamik sehr präzise zu befolgen, zumal er Quartette, Quintette usw. gehört habe, die „in guter Schattierung nichts zu wünschen übrig liessen“. Dabei gibt er zu bedenken: „Auf welche besondere Art zu schattieren ist, gibt der Geist des Stücks, der in seinen tiefsten Eigenheiten nie ganz vorgeschrieben, nur angedeutet werden kann.“ Mendelssohn müsse wohl für

153 Ebda., S. 258 f.

154 Brief von Mendelssohn an Breitkopf & Härtel, Berlin, 16.1.1833 (ebda., S. 23).

155 Die vom Verlag gewählte Bezeichnung „Ottetto“ entspricht der Betitelung, die Mendelssohn ursprünglich für das Partiturmanuskript verwendet hatte.

156 Erstmals geschah dies im Kontext mit der Übersendung des Manuskriptes an Breitkopf & Härtel am 19.4.1832 (*Felix Mendelssohn Bartholdy. Briefe an deutsche Verleger*, S. 13); die Aufforderung bekräftigte Mendelssohn nochmals in einem weiteren Brief an den Verlag vom 19.7.1832: „Den Titel bitte ich Sie genau so stechen zu lassen, wie er auf der ersten Seite angegeben ist“ (ebda., S. 17).

157 Den beiden Rezensionen des Erscheinungsjahres reiht sich im Januar 1835 noch ein kurz kommentierter Hinweis auf das Oktett im *Allgemeinen Musikalischen Anzeiger* ein, in dem dem Werk neben „künstlerischer Gewandtheit“ bezeichnenderweise auch „selbständiges Colorit“ bescheinigt wird (7, 1835, Nr. 7, S. 14).

158 35 (1833) Nr. 17, Sp. 276 f.

159 Die „Nota“ wird als „Aufhänger“ der Rezension eingangs zitiert.

die Anweisung „seine aus der Wirklichkeit gegriffenen Ursachen haben.“ Dass diese durchaus vorlagen, wird deutlich, wenn man sich nochmals Mendelssohns Beschreibung vor Augen hält, wie Pierre Baillot mit seinen Kollegen das Oktett kurz vor der Drucklegung im Pariser Conservatorium präsentierte, wo „alle wüthend und rasend hineinhielen.“ Differenziertes Spiel zugunsten einer übertriebenen klanglichen Entfaltung des ganzen Ensembles aufzugeben, gehört erfahrungsgemäß bis heute zu den größten Gefahren bei Aufführung vielstimmiger Streicherkompositionen. Dem wollte Mendelssohn entgegenreten, zumal zu diesem Zeitpunkt immer noch keine vergleichbaren Kompositionen und damit auch keine allgemein verbreiteten Erfahrungswerte für die Interpretation eines Streichoktetts vorlagen.

Ludwig Rellstab, der das Oktett ein halbes Jahr später Mitte September 1833 in der von ihm redigierten Berliner Musikzeitung *Iris im Gebiete der Tonkunst* besprach,<sup>160</sup> bedauerte ebenfalls, das Werk noch nicht gehört zu haben. Auch wenn er darauf angewiesen war, seine Eindrücke mittels des von Mendelssohn angefertigten Arrangements für Klavier zu vier Händen<sup>161</sup> entwickeln zu müssen, erkannte er beim *Scherzo* ein „höchst originelles Gepräge“ an: „schwerlich [...] wird man die Wirkung dieses Stücks aus der Einrichtung für's Fortepiano ermessen können, da der Charakter der Saiteninstrumente darin ganz besonders aufgefaßt und in seiner Individualität mit Meisterschaft geltend gemacht ist.“ Bezüglich des kompositionstechnischen Niveaus findet Rellstab auch für die beiden ersten Sätze lobende Worte, wobei er einschränkt: „Wenn man in diesen beiden Sätzen etwas vermissen könnte, so wäre es die Eigenthümlichkeit und Freiheit der Erfindung, die sich nicht in dem Maaße ausspricht, wie die Geschicklichkeit in der Bearbeitung und Behandlung, sondern sich nur auf der Höhe des durch die Zeit Gegebenen [...] erhält.“ Aus diesem Grund ist er auch nicht bereit, Mendelssohn in die Reihe der „ersten Meister“ zu stellen, findet aber unter den lebenden keinen, „der einen Wettkampf mit unserem hochgeehrten Landsmann zu wagen im Stande sein würde“, wobei er speziell auf die neue Besetzungsgröße eingeht: „In der vorliegenden Gattung wäre es allein Onslow, der aber wohl das Seinige geleistet hat [...].“ Rellstab spielt damit auf das umfangreiche kammermusikalische Schaffen George Onslows (1784–1853) an, der bereits zwanzig seiner insgesamt 34 Streichquintette komponiert hatte.<sup>162</sup> Onslow hatte damit nach Boccherini und Brunetti den zahlenmäßig gewichtigsten Beitrag zu der seinerzeit größten etablierten Besetzung innerhalb der Streicherkammermusik geschaffen.

Erste Aufführungen nach der Drucklegung des Oktetts sind erst aus der Wintersaison 1834/35 in Bremen und Leipzig bekannt: Während in Leipzig (März 1835) lediglich ein Satz des „neuen“ Werkes<sup>163</sup> bei einem Extrakonzert der Sopranistin Henriette Grabau im Saal des Gewandhauses gespielt wurde, wurde in Bremen die vollständige Komposition als „neuestes Octett“ Mendelssohns im Rahmen eines „Abonnements-Concertes“ vorgestellt. Die Reaktion auf die früheste bekannte Aufführung des überarbeiteten Werkes war offensichtlich eher verhalten: Im

160 *Iris* 4 (1833) Nr. 37, S. 145 f.

161 Das Arrangement, auf dessen möglichst rasche Herausgabe Mendelssohn ebenfalls in mehreren Briefen an Breitkopf & Härtel drängte, wurde am 29.5.1833 in der *AmZ* angezeigt (35, 1833, Nr. 22, Sp. 372).

162 Darüber hinaus hatte Onslow bis zu diesem Zeitpunkt 18 seiner 36 Streichquartette vollendet (vgl. Christiana Nobach, *Untersuchungen zu George Onslows Kammermusik*, S. 277 f.).

163 Alfred Dörrfel, *Geschichte der Gewandhauskonzerte zu Leipzig*, S. 210.

Gegensatz zu den Konzertouvertüren *Ein Sommernachtstraum* und *Die Hebriden*, die nach Auskunft des Korrespondenten beim Publikum in Bremen „ungetheilten Beifall“ erhielten, sei das Oktett „den Zuhörern zum ersten Male nicht fasslich, aber den Spielern unendlich werth“ gewesen.<sup>164</sup>

Ähnlich zurückhaltend äußerte sich der Spohr-Schüler und spätere Kollege Mendelssohns am Leipziger Konservatorium Moritz Hauptmann, der das Werk im April 1835 in Kassel beim Musizieren im privaten Kreis erstmals kennen lernte. Wie aus dem Brief an Franz Hauser hervorgeht, der zu Beginn des Kapitels 8 zitiert wird, wirkte auf ihn offensichtlich gerade die Dimension der Streicherbesetzung irritierend: Hauptmann, der als Geiger in der Kasseler Hofkapelle mit den ersten drei bis 1833 entstandenen Doppelquartetten Spohrs gut vertraut war, gab spontan einer entsprechenden „zweichörigen“ Behandlung des Ensembles den Vorzug,<sup>165</sup> woran sich auch nach wiederholter Auseinandersetzung mit dem Oktett nichts änderte:

„Wir haben heut’ das Octett von Mendelssohn wieder gemacht, wenn es aber noch einmal gespielt wird, gebe ich meine 3<sup>te</sup> Geige ab und höre zu – ich komme zu keinem Urtheil.“<sup>166</sup>

Wie schnell und in welchem Umfang sich das Werk in den folgenden Jahren im Konzertrepertoire etabliert hat, lässt sich nur schwer abschätzen, da davon auszugehen ist, dass ein größerer Teil der Aufführungen im kleineren Rahmen stattfand und nicht in einem ähnlichen Maße publik wurde, wie etwa Orchesterkonzerte. Neben wiederholten Aufführungen in den beiden Musikzentren Leipzig und Berlin (ab 1836), deren Musikleben stark durch Mendelssohns Persönlichkeit geprägt war, sind die Hinweise auf Veranstaltungen, bei denen das Oktett auf das Programm gesetzt wurde, eher verstreut. (Eine tabellarische Übersicht zur Aufführungsgeschichte zu Lebzeiten Mendelssohns ist mit Quellenangaben im Anhang zu finden.)<sup>167</sup> In Deutschland sind Aufführungen belegt für Düsseldorf (1836), Lübeck (1836), Rostock (Winter 1836/37), Breslau (Winter 1839/40), Oldenburg (1841), Magdeburg (Winter 1844/45) und Danzig (Winter 1844/45), wobei in den spärlichen Kommentaren der Presse bei überwiegend positiver Aufnahme auch relativierende Zwischentöne zu vernehmen sind: Während sich der Danziger Korrespondent etwa erfreut äußert, dass man das „geistvolle jugendfrische“ Werk, das man zuvor „nur aus dem vierhändigen Clavierauszuge kannte“, nun gleich zweimal hintereinander zu hören bekam,<sup>168</sup> macht der Magdeburger Rezensent folgende Einschränkung: „Nach Beethoven gefiel, wenigstens den Musikern, Mendelssohn am meisten. Sein Octett, Op. 20 wurde 2mal gespielt [...]“.<sup>169</sup> In beiden Städten wurde offensichtlich die seltene Gelegenheit, dass sich ein Oktettenensemble zusammengefunden hatte, für wiederholte Aufführungen genutzt. Die hervorgeho-

164 *AmZ* 37 (1835) Nr. 22, Sp. 314.

165 Brief an Franz Hauser, Kassel, 17.4.1835 (*Briefe von Moritz Hauptmann an Franz Hauser*, Bd. 1, S. 160).

166 Ebda., S. 162. Noch 1849, also zwei Jahre nach Mendelssohns Tod, äußerte Hauptmann gegenüber Spohr, dass ihm der „Stil dieser Doppelquartette [...] immer künstlerisch klarer“ gewesen sei als der des Mendelssohn’schen Oktetts (Brief vom 1.7.1849, vgl. *Briefe von Moritz Hauptmann an Louis Spohr*, S. 34).

167 Im größeren Umfang sind sie von Ralf Wehner in der *Einleitung* zur Neuausgabe des Oktetts (*Leipziger Ausgabe der Werke Felix Mendelssohn Bartholdys*, Bd. III/5, S. XV ff.) zusammengetragen worden.

168 *NZfM* 23 (1845) Nr. 14, S. 44. Für die Aufführung hatte sich das berühmte Quartett der Brüder Müller mit dem *Denecke’schen Quartett* zusammengeschlossen.

169 Vgl. *NZfM* 22 (1845) Nr. 50, S. 212.

bene Sympathie für das Stück unter den Magdeburger Musikern ist zweifellos auf den Initiator der beiden Konzerte, den Konzertmeister Karl Wilhelm Uhlrich zurückzuführen, der als ehemaliges Mitglied des *Gewandhaus-Quartetts* bereits an den ersten Leipziger Aufführungen des Oktetts beteiligt war.

Eher ablehnende Reaktionen auf das Werk kamen aus dem Wiener Einflussbereich: Im Gegensatz zu August Wilhelm Ambros, der in der *NZfM* eine Prager Aufführung Anfang Januar 1847 unter die Glanzpunkte der Saison einordnete,<sup>170</sup> berichtete der Korrespondent der *Wiener AMZ* über die Veranstaltung:

„Ich kann wieder in das unbedingte Lob, welches manche Verehrer Mendelssohns diesem Oktett zollen, nicht einstimmen, denn – mich ließen zwei Stücke desselben das erste und das letzte kalt, so sehr ich auch die ganz treffliche kontrapunktische Durchführung desselben namentlich des letzten Satzes [...] bewundern mußte.“<sup>171</sup>

Sehr scharf äußerte sich schon Jahre zuvor Clara Wieck aus Wien zu einer von ihr verspürten negativen Haltung gegenüber Mendelssohn und seinem Oktett in einem Brief an Robert Schumann aus dem Frühjahr 1838; sie hatte das Werk in der Bearbeitung für Klavier zu vier Händen kennengelernt: „[...] eine wahrhaft großartige Composition, die man hier aber gar nicht verstanden hat. Seine Gegner haben sich darüber lustig gemacht und gemeint es sei Schmarrn (ein Wiener Ausdruck) ... Man sollte diese Leute mit ihren eigenen Compositionen verbrennen.“<sup>172</sup>

Unter den dokumentierten Aufführungen im europäischen Ausland, zu denen eine relativ frühe in Warschau (1835) sowie weitere in Amsterdam (1842), Utrecht (1842) und Paris (1846) zählen, nimmt die mehrfache sehr begeisterte Aufnahme des Werkes in London eine besondere Stellung ein. Mendelssohn wurde seit seinem ersten Aufenthalt in der englischen Metropole im Jahr 1829, als das orchestrierte *Scherzo* als Bestandteil der ersten Symphonie erklingen war, stets sehr freundlich aufgenommen. Im Frühsommer 1844 (8. Englandreise) präsentierte er das Werk erstmals in seiner eigentlichen Gestalt dem englischen Publikum in zwei Konzerten.<sup>173</sup> Zwei Jahre darauf (9. Englandreise) ist es Programmpunkt eines Konzertes, das die *Beethoven Quartet Society* am 18. August 1846 zu Mendelssohns Ehren in London veranstaltete.<sup>174</sup> Mendelssohn betätigte sich dabei selbst als Bratscher neben dem Geigenvirtuosen Henri Vieuxtemps (1820–1881), dem jungen Joseph Joachim (1831–1907) und dem renommierten Violoncellisten Alfredo Piatti (1822–1901) in einem Ensemble, das am 4. Mai 1847 von der *Beethoven Quartet Society* nochmals zusammengestellt wurde, um Mendelssohn mit seinem Oktett am Ende seiner zehnten

170 *NZfM* 26 (1847) Nr. 6, S. 23.

171 Das Werk scheint beim Prager Publikum allerdings großen Anklang gefunden zu haben, wie der Rezensent abschließend bemerkt: „Das Scherzo mußte wiederholt werden, wobei der virtuosen Ausführung dieses höchst delikaten und schwierigen Tonstückes rühmend zu erwähnen ist. – Überhaupt wurde die Ausführung des ganzen Oktetts besonders des Finale mit verdientem Beifall beehrt“ (*Wiener AMZ* 7, 1847, Nr. 10, S. 43).

172 Brief aus Wien vom 3.3.1838 (Berthold Litzmann, *Clara Schumann*, Bd. 1, S. 186).

173 Brief von Felix an Paul Mendelssohn, Soden bei Frankfurt a. M., 19.7.1844 (*Felix Mendelssohn Bartholdy. Briefe*, hrsg. v. R. Elvers, S. 228).

174 Vgl. R. Larry Todd, *Mendelssohn. A Life in Music*, S. 525.

und zugleich letzten Englandreise zu verabschieden.<sup>175</sup> Wie bereits in Kapitel 8. 3. 3 erwähnt, wurde auch Spohr bei seinen Englandbesuchen in den Jahren 1843 und 1847 in vergleichbarer Weise mit Aufführungen seiner Doppelquartette durch die *Beethoven Quartet Society* geehrt.

Mittelpunkt der Mendelssohn-Oktettpflege sollten aber über die Jahre die beiden deutschen Musikzentren Berlin und vor allem Leipzig werden. In Berlin, wohin Mendelssohn nach seiner dort verbrachten Jugendzeit (1811–33) Anfang der 1840er-Jahre wiederholt aus beruflichen Gründen zurückkehrte, nahm der königliche Kammermusiker und erste Violinist der Königlichen Kapelle August Zimmermann (1810–91) das Oktett in das Repertoire seiner Quartettvereinigung auf<sup>176</sup> und setzte es ab 1836 mindestens vier Mal<sup>177</sup> mit Erfolg<sup>178</sup> auf die Programme seiner Abonnements-Konzerte. Die erste öffentliche Aufführung des Oktetts in Berlin am 8. Februar 1836 gestaltete er in Zusammenarbeit mit dem Konzertmeister des königlichen Opernhauses Hubert Ries, der selbst mit drei seiner Kollegen regelmäßig Quartettabende in Berlin veranstaltete.<sup>179</sup> Damit wurde das grundlegende aufführungspraktische Problem weitgehend gelöst, für das neuartige Werk ein geeignetes achttimmiges Ensemble von gut aufeinander eingespielten Streichern zusammenzustellen.

Unmittelbar zuvor war das Oktett am 30. Januar und am 7. Februar 1836 in einem „Subskriptions-Quartettabend“ bzw. einer „musikalischen Morgenunterhaltung“ des Gewandhauses auch erstmals in Leipzig vollständig der Öffentlichkeit präsentiert worden. Mit den beiden Konzerten wurde eine Leipziger Aufführungstradition begründet, von der die entscheidenden Impulse für die kompositorische Rezeption des Oktetts ab 1847 ausgegangen sind. Sie fanden in der ersten Saison (1835/36) statt, die Mendelssohn als Direktor des Gewandhaus-Orchesters leitete. In der laufenden Saison war auch Ferdinand David (1836–1873), der zugleich die Position des Primarius im *Gewandhaus-Quartett*<sup>180</sup> übernahm, als Konzertmeister an das Orchester berufen worden. Mendelssohn nutzte die Gelegenheit, sein mittlerweile gut zehn Jahre altes Jugendwerk nun endlich einem größeren Publikum vorzustellen, um in seiner neuen Position sogleich auch

175 Vgl. Andreas Moser, *Joseph Joachim*, Bd. 1, S. 80. Zu dem Konzert erschien am 8. Mai in *The Musical World* (22, 1847, Nr. 19, S. 295 f.) eine hymnische Rezension, die in Ralf Wehners *Einleitung* zur Neuausgabe des Oktetts (*Leipziger Ausgabe der Werke Felix Mendelssohn Bartholdys*, Bd. III/5, S. XIX) abgedruckt ist.

176 Zimmermann war Schüler Karl Möser's, in dessen berühmtem Quartett er zunächst zweite Geige spielte. 1834 gründete er selbst ein Quartett, das bis 1860 bestand (vgl. Mendel/Reißmann, *Musikalisches Conversations-Lexikon*, Bd. 11, S. 485 f.; Carl Freiherr von Ledebur, *Tonkünstler-Lexicon Berlin's*, S. 674 f.).

177 In der Liste der Oktett-Aufführungen im Anhang sind Berliner Konzerte Zimmermanns aus den Jahren 1836, 1838, 1839 und 1842 dokumentiert.

178 In den Rezensionen zu den Aufführungen im Mai 1838 und im November 1839 wird das Oktett als „geistreiches“ (*AmZ* 40, 1838, Nr. 18, Sp. 292) bzw. „schwungvoll eigenthümliches Werk“ (*AmZ* 41, 1839, Nr. 51, Sp. 1030) charakterisiert, womit zugleich auf die ungewöhnliche Besetzungsgröße hingewiesen wird. Zu letzterem Konzert heißt es weiter: „Der feurige erste Satz, voll schöner Melodie, und das originelle Scherzo, auch das rapide Finale gefiel sehr, weniger das etwas gesuchte Adagio.“

179 Vgl. Mendel/Reißmann, *Musikalisches Conversations-Lexikon*, Bd. 8, S. 346.

180 Das Ensemble war von Ferdinand Davids Vorgänger im Gewandhaus-Orchester, Heinrich August Matthäi (1781–1835) gegründet worden.



als Bratscher im Verband mit dem aufgestockten Gewandhaus-Quartett aufzutreten.<sup>181</sup> David war bereits während seiner Berliner Zeit (1826–29) zusammen mit den Brüdern Julius und Eduard Rietz fester Kammermusikpartner von Mendelssohn; in dieser Konstellation dürfte das Oktett im privaten Rahmen sicherlich mehrfach gespielt worden sein.<sup>182</sup>

Das Oktett stand zu Mendelssohns Lebzeiten mindestens zehn Mal auf Programmen von Konzerten in Leipzig, die stets von Ferdinand David veranstaltet wurden. Wie stark sich Mendelssohn mit der Oktettkomposition über die Jahre verbunden fühlte, macht die Tatsache deutlich, dass er bei mindestens sechs der Aufführungen selbst als Bratscher mitwirkte.<sup>183</sup> In jedem Fall versprach die Zusammenstellung der ausführenden Künstler ein außergewöhnliches Konzertereignis, was beim Publikum großen Beifall und in den Rezensionen entsprechende Würdigung fand. So wurde zu der Aufführung am 7. März 1840 besonders vermerkt, dass die Interpretation „diesmal noch dadurch eigenthümliches Interesse [erhielt], dass die Herren Kapellmeister *Kalliwoda*<sup>184</sup> und der Komponist des Ottetto, *F. Mendelssohn-Bartholdy* die Violapartien zu übernehmen die Gefälligkeit hatten, worüber das Publikum gleich Anfangs seine Freude durch laute Akklamationen aussprach.“<sup>185</sup> Noch eindringlicher schilderte der Geiger Christoph Wolfgang Hilf als einer der beteiligten Geiger des Oktettensembles die euphorische Stimmung bei dem Konzert, in dem das Oktett mit Spohrs erstem Doppelquartett op. 65 kombiniert<sup>186</sup> wurde:

„Es bleibt mir unvergesslich, wie wir damals uns auf die Stühle setzten und auch Mendelssohn, mit seiner Bratsche in der Hand, Platz nahm, ging auf einmal vom Publicum ein Applaus los, so daß wir gar nicht wußten, was das zu bedeuten habe und nicht vor Lärm, mit dem Spohrschen Doppelquartett beginnen konnten. Mendelssohn mochte vermuthen, daß das Publicum erstaunt war, ihn auf einmal mit einem Streichinstrument in der Hand zu sehen, während er früher nur als Claviervirtuos und Dirigent bekannt war, und das Applaudieren

181 Neben Mendelssohn und den Mitgliedern des Gewandhaus-Quartetts David, Uhlrich, Queisser und Grabau gehörten dem Oktett-Ensemble für die beiden Konzerte noch die Geiger Sipp und Winter sowie der Violoncellist Engelmann an (vgl. Alfred Dörrfel, *Geschichte der Gewandhauskonzerte zu Leipzig*, S. 210). Dass die Aufführungen sorgfältig vorbereitet wurden, geht aus Eintragungen in Mendelssohns Kalender hervor, in dem für den 25., 27. und 29. Januar, sowie für das Wiederholungskonzert am 6. Februar eine Oktettprobe verzeichnet ist (vgl. Ralf Wehner, *Einleitung* zur Neuausgabe des Oktetts, *Leipziger Ausgabe der Werke Felix Mendelssohn Bartholdys*, Bd. III/5, S. XVI, Anm. 54 u. 56).

182 Am Tag nach der ersten Aufführung berichtete Mendelssohn Karl Klingemann über das Konzert mit entsprechend sentimentalen Worten: Ferdinand David „ist mir mit seiner frischen Laune und seinem schönen Geigenton, der sehr an Rietz erinnert, in der letzten Zeit hier recht tröstlich und angenehm gewesen, und wir haben oft alter Zeiten in dem Garten bei den Sonntagsmusiken und der Gartenzeitung gedacht. Gestern hat er mein Ottett hier öffentlich gespielt und ganz meisterhaft; ich trug zum Jubel der Musiker die zweite Bratsche vor und hatte Herzklopfen, als ich zum erstenmal vor dem Publikum Bratsche spielte“ (Brief vom 31.1.1836, Karl Klingemann (Hrsg.), *Felix Mendelssohn-Bartholdys Briefwechsel mit Karl Klingemann*, S. 198).

183 Vgl. die in der tabellarischen Übersicht im Anhang verzeichneten Konzerte, die Ferdinand David in den Jahren 1836, 1840, 1843 und 1844 veranstaltete.

184 Kalliwoda leitete zu dieser Zeit die Hofmusik in Donaueschingen.

185 *AmZ* 42 (1840) Nr. 12, S. 241.

186 Die naheliegende Kopplung des Oktetts mit einem der Doppelquartette Spohrs ist nur für ein weiteres Gewandhauskonzert am 28. Januar 1837 dokumentiert (vgl. Brief von Felix Mendelssohn an seine Schwester Fanny, Leipzig, 24.1.1837, in: Eva Weissweiler [Hrsg.], *Fanny und Felix Mendelssohn. „Die Musik mag gar nicht rutschen ohne Dich“*. *Briefwechsel 1821 bis 1846*, S. 245).

ihm gegolten hat. Da nun der Jubel kein Ende nehmen wollte, stand Mendelssohn, mit seiner Viola in der Hand, auf und ging mit lachendem und freundlichem Gesicht vorne am Orchester hin, wo sich dann das Bravorufen und Händeklatschen zu einem fröhlichen Sturm gestaltete.“<sup>187</sup>

Seit der Gründung des Leipziger Konservatoriums durch Mendelssohn im Jahr 1843 wird in den Rezensionen unter den Interpreten des Oktetts eine Reihe von Lehrern der ambitionierten Institution besonders hervorgehoben. Neben Ferdinand David werden als Geiger Moritz Hauptmann, Moritz Klengel, Friedrich August Grenser und Rudolph Sachse, als Bratscher Niels W. Gade und als Violoncellist Bernhard Cossmann genannt (vgl. die Besetzungsangaben in der Liste der Aufführungen im Anhang).

Darüber hinaus erlebte Clara Schumann, wie sich im November 1844 die „ersten Künstler, unter ihnen auch der junge [Joseph] Joachim“, bei einer Versammlung der „Leipziger musikalischen Gesellschaft, Mendelssohn an der Spitze“, im Hause des Verlegers Härtel zur Wiedergabe des Oktetts zusammentat.<sup>188</sup> Die außergewöhnliche Besetzungsgröße des Oktetts bot offensichtlich eine immer wieder gern wahrgenommene und beim Publikum grundsätzlich sehr positiv aufgenommene Gelegenheit des Kreises um Mendelssohn, zugleich solistisch und doch gemeinschaftlich in einem größeren Ensemble vereint aufzutreten, was Wilhelm von Wasielewski im Bezug auf letztere Veranstaltung folgendermaßen kommentierte:

„Dies Vorkommnis gab, abgesehen von der genußreichen Produktion, sprechendes Zeugnis für das gute kollegiale Verhältnis, welches zwischen den musikalischen Häuptionen Leipzigs bestand, wozu allerdings die liebenswürdige Persönlichkeit Mendelssohns wesentlich mit beitrug. Er schätzte nicht nur alle Genossen hoch, die es ernst mit der Kunst meinten, sondern war auch für jüngere Talente zugänglich, denen er mit Rat und That an die Hand ging. Ein Beispiel unter vielen bietet das warme Interesse, welches er für Joseph Joachim<sup>189</sup> in andauernder Weise an den Tag legte.“<sup>190</sup>

Neben Aufführungen des Oktetts in der Originalbesetzung sind auch vereinzelt solche dokumentiert, in denen das ausführende Ensemble mit dem Ziel einer dezidiert orchestralen Klangausrichtung modifiziert wurde. Orchestrale Umprägungen von eigentlich solistisch besetzten Kammermusikwerken scheinen aus heutiger Sicht zwar ungewöhnlich, gehörten aber durchaus zur Aufführungspraxis der Zeit. Als eindrucksvolles Zeugnis hierfür erweist sich der Kontext, in dem Mendelssohns Oktett 1836 durch August Zimmermann und Hubert Ries erstmals in Berlin präsentiert wurde: Es wurde mit dem Menuett und dem Finalsatz aus Beethovens Streichquartett op. 59/3 kombiniert, die jeweils „durch 16 der besten Spieler der Königl. Kapelle“, also in

187 Zitiert nach: Ralf Wehner, *Einleitung* zur Neuausgabe des Oktetts, *Leipziger Ausgabe der Werke Felix Mendelssohn Bartholdys*, Bd. III/5, S. XVIII.

188 Berthold Litzmann, *Clara Schumann*, Bd. 2, S. 77.

189 Joseph Joachim, der – wie bereits erwähnt – auch zu den hochkarätig besetzten Ensembles gehörte, die das Oktett bei der *Beethoven Quartet Society* zu Mendelssohns Ehren in den Jahren 1846 und 1847 aufführte, hatte bereits 1843 als Zwölfjähriger sein Debut in einem Gewandhauskonzert absolviert und studierte als „fertiger“ Geiger noch Komposition und andere theoretische Fächer am Leipziger Konservatorium.

190 Zu der Aufführung im Gewandhaus am 18.11.1843 (Wilhelm v. Wasielewski, *Aus siebzig Jahren*, S. 77).



vierfach chorischer Besetzung ausgeführt wurden.<sup>191</sup> Ries war bereits im Jahr zuvor mit einer Bearbeitung des ersten Doppelquartetts von Louis Spohr als „Quartett-Concertante“ in Erscheinung getreten (vgl. Kap. 8. 3. 2). Ob nun auch das Oktett bei entsprechender Zahl vorhandener Instrumentalisten etwa in zweifacher Besetzung der einzelnen Stimmen gespielt wurde, ist nicht überliefert.

Neben Moritz Hauptmann, der mit Blick auf Mendelssohns Oktett gegenüber Spohr grundsätzlich für eine kontrastreich-gemischte Besetzung großer Kammermusikensembles unter Einbeziehung von Bläsern plädierte,<sup>192</sup> verband sich für Adolf Bernhard Marx und Eduard Hanslick mit der Oktettbesetzung offenbar die Klangvorstellung von einem Streicherensemble, das erst durch die Ergänzung eines Kontrabasses eine adäquate Abrundung erfährt: In seinen bereits zu Beginn des vorangehenden Kapitels zitierten kompositionstechnischen Ausführungen zum Oktett äußert Marx „das Verlangen nach einem kräftigen Träger des Ganzen, nach einem Kontrabasse [...], der den Gehalt in der Tiefe bildete gegen die stark besetzte Höhe und Mitte.“<sup>193</sup> Ein entsprechendes Klangbild entwickelte auch Eduard Hanslick 1856 in der Besprechung eines Konzertes der Wiener *Gesellschaft der Musikfreunde*, bei dem Joseph Hellmesberger eines der Doppelquartette Spohrs und Mendelssohns Oktett zur Aufführung brachte:

„Hierauf Mendelssohns Octett für Streichinstrumente, riesig gegen das gleiche Aufgebot dastehend, welches Spohr ins Feld führt, und dennoch den Wunsch nach einem verstärkenden Contrabaß erregend.“<sup>194</sup>

Tatsächlich ist eine entsprechende Erweiterung des Oktettensembles im Aufführungsmaterial der Hofkapelle der Herzöge von Sachsen-Coburg-Gotha überliefert: Dem Erstdruck des Stimmensatzes aus der ehemaligen Hoftheater-Bibliothek<sup>195</sup> ist für den Kopfsatz eine handschriftliche Kontrabassstimme beigelegt, die auch in die zweite Violoncellostimme der zugehörigen Partiturausgabe eingezeichnet ist. Es handelt sich um eine stark vereinfachende Bearbeitung des tiefsten Parts: Bis auf wenige Ausnahmen sind alle Passagen, in denen das zweite Violoncello in Achteln oder schnelleren Notenwerten gestaltet ist, entweder eliminiert oder auf „Schläge“ zu

191 Die Aufführung wurde in der *AmZ* folgendermaßen kommentiert: „In der That machte sich bei den gewählten Musikstücken [aus dem Quartett von Beethoven], vorzüglich bei dem fugierten Finale, die verstärkte und dennoch durchaus gleichmässige Ausführung eine ganz neue Wirkung, welche freilich nicht bei jeder Quartettcomposition anwendbar sein möchte. Nur Beethoven's Phantasiegebilde sind so überschwenglich reich, dass selbst das der Musikgattung nach Kleine sich bei ihm zum Grossen gestaltet, wie z. B. einzelne Sonatensätze sich sehr wohl zur Symphonie und grossen Orchesterbehandlung eignen würden“ (38, 1836, Nr. 12, Sp. 193). Die orchestrale Ausführung der beiden Quartettsätze stand nochmals am Ende des Monats mit einem auf 20 Instrumentalisten (12 Violinen, 4 Bratschen und 4 Violoncellen) aufgestockten Streichorchester im Mittelpunkt einer „Extra-Soiree des Hrn. Zimmermann“ (vgl. *NZfM* 4, 1836, Nr. 19, S. 82).

192 Bezugnehmend auf Mendelssohns Oktett vertrat Hauptmann in einem Brief an Spohr vom 1.7.1849 den Standpunkt: „Bei einer langen Vielheit von Stimmen gehört doch der Gegensatz der Blas- und Streichinstrumente und fast ebenso nothwendig der Sechzehntelfußton des Basses, um dem Ganzen Haltung zu geben“ (*Briefe von Moritz Hauptmann an Ludwig Spohr*, S. 34 f.).

193 *Die Lehre von der musikalischen Composition*, Bd. 4, S. 432.

194 *Musikalische Briefe. Concerte*, 14.3.1856 (Eduard Hanslick, *Sämtliche Schriften*, Bd. I/3, S. 229).

195 D-Cl, Signatur: TB So 119.

den Hauptzeiten des Taktes reduziert. Entsprechend schnelle Tonrepetitionen sind in Liegenoten aufgelöst. Der Kontrabass sollte also nicht die unterste Stimme substituieren, sondern als zusätzliche Klangkomponente hinzutreten. Es ist anzunehmen, dass die Bearbeitung für eine Aufführung mit einem chorisch besetzten Streicherensemble angefertigt wurde.

Auch im Nachlass des Berliner Hofkapellmeisters Wilhelm Taubert (1811–1891) ist eine Kontrabassstimme für das Oktett von dessen Hand überliefert, auf deren Titelblatt zudem Aufführungsdaten im Rahmen von Orchesterkonzerten verzeichnet sind: „Contrabass. W. Taubert 30/1 58. Sinfoniesoيرة. Wiederholt 26/4 1870“<sup>196</sup>. Für den gleichen Zeitraum (März 1870) ist in Leipzig eine vergleichbare Aufführung des Oktetts in einem „Konzert zum Besten der Armen“ dokumentiert, „ausgeführt vom gesamten Streichorchester“<sup>197</sup>.

Die teils zurückhaltende Aufnahme außerhalb der von Mendelssohn geprägten Musikzentren Leipzig und Berlin sowie die aufführungspraktische Problematik einer Besetzung, die den Rahmen der üblichen Kammermusik-Konzertreihen bis heute sprengt, ist offensichtlich auch nach Mendelssohns Tod einer größeren Verbreitung des Oktetts im öffentlichen Konzertleben der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht förderlich gewesen. So äußerte Louis Ehlert im Zusammenhang mit der von Julius Rietz zwischen 1874 und 1877 besorgten ersten Gesamtausgabe der Werke Mendelssohns, dass das Oktett als Ganzes nicht mehr „recht wurzeln“ wolle<sup>198</sup> und Bruno Schrader musste Ende des 19. Jahrhunderts konstatieren, dass das Werk äußerst selten zur Aufführung komme: Es läge an dem Umstande, „daß seine Aufführung naturgemäß sehr schwierig ist und von zwei Quartettvereinigungen lange vorbereitet sein muß, wenn sie wirklich glücken soll.“<sup>199</sup>

196 Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin, Konvolut mit Autographen Tauberts mit der Signatur *Mus. ms. autogr. W. Taubert 107*, vgl. Hans-Günter Klein (Hrsg.), *Felix Mendelssohn Bartholdy. Autographie und Abschriften*, S. 147.

197 Alfred Dörffel, *Geschichte der Gewandhauskonzerte zu Leipzig*, S. 186; für diese Aufführungsweise wird selbst im 20. Jahrhundert noch plädiert, so etwa von Eric Werner in seiner weit verbreiteten Mendelssohn-Biographie: „Am vorteilhaftesten klingt das Oktett, wenn es von einem Streichorchester vorgetragen wird, weil dann der symphonische Charakter des Werkes am besten zur Geltung kommt“ (*Mendelssohn. Leben und Werk in neuer Sicht*, S. 141).

198 Louis Ehlert, *F. Mendelssohn Bartholdy und die Gesamtausgabe seiner Werke*, S. 184.

199 Bruno Schrader, *Mendelssohn*, S. 23.

## 10. Ausblick auf das Repertoire in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts

Um die Mitte des 19. Jahrhunderts vollzog sich ein einschneidender Wandel innerhalb des Repertoires der Streicherkammmusik. Während der Werkbestand der seit Jahrzehnten im Konzertleben und in der privaten Musizierpraxis etablierten Gattungen Streichquartett und Streichquintett weiterhin in großem Umfang anwuchs, entwickelte sich nun auch das Streichsextett zu einer festen und klar umrissenen Größe. Darüber hinaus wurden erstmals nach Mendelssohns singulärem Jugendwerk von 1825 weitere Kompositionen für die größte geschlossene Streicherbesetzung, das Streichoktett, komponiert. Chronologisch festmachen lässt sich der Beginn dieser neuen Entwicklung an einem konkreten Datum: dem Todesjahr Felix Mendelssohn Bartholdys, der bis 1847 das Leipziger Musikleben auf einzigartige Weise geprägt hatte und weit darüber hinaus die zentrale identitätsstiftende Figur blieb.

Als inhaltliche Abrundung und zugleich als Ausblick auf ein außerordentlich attraktives Werkkorpus soll im letzten Kapitel zunächst das Phänomen des aufblühenden Repertoires im Bereich der groß besetzten Streicherkammmusik beschrieben werden, die sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts überwiegend im Rekurs auf Mendelssohn in Musikerzirkeln mit deutlichen biographischen Verbindungen untereinander vollzog. Inwieweit dies als kompositorische Rezeption der seinerzeit prominenten Pionierwerke Mendelssohns oder Spohrs tatsächlich auch in der Faktur der Werke greifbar wird, soll abschließend in Ansätzen zu einer analytischen Auseinandersetzung mit dem Repertoire skizziert werden, die im Detail allerdings erst noch im Rahmen einer weitergehenden Untersuchung zu leisten sein wird.

### 10. 1 Zusammensetzung des Repertoires

Mendelssohns Todesjahr ist im Repertoire der groß besetzten Streicherkammmusik durch zwei signifikante Phänomene gekennzeichnet: 1847 komponierte einerseits Spohr sein letztes Doppelquartett und damit zugleich eines der letzten Werke<sup>1</sup> der doppelchörigen Besetzungskonstellation. Andererseits vollendete Carl Schuberth mit seinem *Ottetto* op. 23 im gleichen Jahr das erste Oktett in der Nachfolge Mendelssohns. Er eröffnete damit verhältnismäßig spät ein Repertoire, das bis zur Jahrhundertwende eine Reihe hochwertiger Kompositionen aufweist.<sup>2</sup>

- 1 Ihm sollte im 19. Jhd. lediglich noch Nikolaj Afanas'evs programmatisch betitelte Komposition *Novoselje* (dt. *Das Einzugsfest*) für Doppelquartett in einem zeitlichen Abstand von etwa drei Jahrzehnten folgen.
- 2 Die Kompositionen in der nachfolgenden Tabelle sind im Jahr ihrer Vollendung eingeordnet. Alle nicht eindeutig datierbaren Werke sind mit einem Asteriskus versehen. Sie sind spätestens bis zum angegebenen Jahr entstanden. Grundlage der Abschätzung ist etwa der Zeitpunkt der Drucklegung oder Aufführungsdaten, im schlechtesten Fall das Todesjahr des Komponisten.

### Chronologie des groß besetzten Kammermusikrepertoires für Streicher ab 1847

Oktett/Doppelquartett/größere Besetzungen	Jahr	Sextett / Septett
L. Spohr g-Moll op. 136 (Doppelquartett)	1847	
C. Schuberth E-Dur op. 23 (4-2-1-Kb oder 4-2-2)		
N. W. Gade F-Dur op. 17	1848	L. Spohr C-Dur op. 140
	1849	
W. Bargiel c-Moll op. 15a	1850	
G. Herrmann D-Dur op. 3 (4-2-1-Kb)		
	1851	
	1852	
	1853	
	1854	L. Norman A-Dur op. 18
	1855	F. Fémi (2-2-1-Kb)* A. F. L'vov*
	1856	
	1857	L. Graf Stainlein G-Dur op. 20* J. Hager G-Dur G. Herrmann g-Moll (2-2-1-Kb)*
	1858	E. Franck Es-Dur op. 41*
	1859	E. Franck D-Dur op. 50*
	1860	J. Brahms B-Dur op. 18 H. Oesterley c-Moll*
	1861	F. David G-Dur op. 38 (3-1-2)* A. Borodin d-Moll
	1862	E. Rudorff A-Dur op. 5 (3-1-2)
	1863	
	1864	N. W. Gade Es-Dur op. 44
	1865	F. W. Dietz d-Moll op. 15 (4-1-1)* J. Brahms G-Dur op. 36
J. S. Svendsen A-Dur op. 3	1866	
L. Norman C-Dur op. 30	1867	
H. Grädener C-Dur op. 12	1868	
	1869	
C. Grädener Es-Dur op. 49*	1870	A. Nikisch*
	1871	
J. Raff C-Dur op. 176	1872	J. Raff g-Moll op. 178 J. S. Svendsen*
	1873	
N. von Wilm a-Moll op. 150 (Nonett, 4-2-2-Kb)	1874	H. Hofmann e-Moll op. 25*
N. Afanas'ev D-Dur <i>Novoselje</i> (Doppelquartett)*	1875	N. von Wilm h-Moll op. 27*
	1876	N. Rimskij-Korsakov A-Dur A. Rubinštejn D-Dur op. 97

Oktett/Doppelquartett/größere Besetzungen	Jahr	Sextett / Septett
	1877	
	1878	A. Dvořák A-Dur op. 48
	1879	K. Davydov E-Dur op. 35
	1880	J. Zellner Es-Dur op. 32 H. Schulz-Beuthen op. 28 (3-1-1-Kb)
	1881	
H. Schulz-Beuthen op. 16b (4-2-1-Kb)	1882	
	1883	
	1884	
	1885	H. A. v. Bronsart
	1886	P. A. Ölander A-Dur/D-Dur*
	1887	G. Alary A-Dur op. 17*
	1888	H. Paumgartner*
	1889	G. Alary F-Dur op. 35*
	1890	P. Čajkovskij <i>Souvenir de Florence</i> d-Moll op. 70
	1891	
	1892	L. Glass d-Moll op. 15 A. Klughardt cis-Moll op. 58
O. Malling d-Moll op. 50	1893	E. Dohnányi B-Dur
	1894	
	1895	
	1896	
	1897	H. Molbe op. 43 (Septett, 2-2-2-Kb)* H. Molbe D-Dur op. 64 (2-2-1-Kb)* B. Köhler As-Dur* A. Krug D-Dur op. 68 (mit Violotta und Cellone)*
	1898	N. Afanas'ev * R. Glièr c-Moll op. 1
	1899	Prinz v. Reuß d-Moll op. 12* H. Koeßler f-Moll* A. Schönberg <i>Verklärte Nacht</i> op. 4
R. Glièr D-Dur op. 5 G. Enescu C-Dur op. 7	1900	A. S. Beaumont a-Moll*
	1901	H. Børresen G-Dur op. 5
	1902	Prinz v. Reuß h-Moll op. 17* J. Holbrooke d-Moll op. 43
F. Thieriot C-Dur op. 78*	1903	
	1904	M. Lewandowsky c-Moll op. 5* R. Glièr h-Moll op. 7 R. Glièr C-Dur op. 11
	1905	A. Davydov Es-Dur op. 12*

Oktett/Doppelquartett/größere Besetzungen	Jahr	Sextett / Septett
	1906	
	1907	K. Weigl d-Moll
	1908	
	1909	
	1910	F. Thieriot D-Dur* M. Reger F-Dur op. 118 W. Edler v. Baußnern
	1911	
	1912	Th. Streicher a-Moll/F-Dur (2-1-Violotta-1-Kb)* F. Bridge Es-Dur
	1913	
	1914	
	1915	
	1916	E. W. Korngold D-Dur op. 10 H. Suter C-Dur op. 18 (2-1-2-Kb)
	1917	J. Brandts-Buys d-Moll op. 40 (3-2-1)* A. Schönberg (Septett, 2-2-2-Kb, Fragment)
	1918	V. Stepán As-Dur op. 11 (einsätzig) P. de Rogatis a-Moll/C-Dur
	1919	E. Kornauth D-Dur op. 25 F. J. Moser F-Dur op. 23* E. Schulhoff (atonal)
M. Bruch B-Dur (4-2-1-Kb)	1920	P. H. Miles g-Moll (2-2-1-Kb)* G. Geierhaas d-Moll
I. Binenbaum <i>Poème lyrique</i> (Doppelquartett)* D. Milhaud op. 74 (Dixtuor, 4-2-2-2Kb, atonal)	1921	
	1922	J. Klengel D-Dur op. 60* O. Gerster e-Moll op. 5
	1923	E. Goossens <i>Phantasy Sextet</i> op. 35 (3-1-2) K. G. Hemmerich f-Moll op. 4 (Doppeltrio)
	1924	R. Zöllner (3 Stücke)* O. Siegl op. 28 (atonal)*
D. Šostakovič <i>Präludium und Scherzo</i> op. 11	1925	

Die Besetzungsangaben in den Klammern folgen dem Schema (Vi-Va-Vc-Kb). Sie werden nur dort vermerkt, wo das Ensemble bei den Oktetten von der Zusammensetzung (4-2-2-0) und bei den Sextetten von (2-2-2-0) abweicht.

In der chronologischen Werkübersicht sind zwei Zeiträume erkennbar, in denen offenbar verstärkt Oktette komponiert wurden. Besonders auffallend ist dabei, dass die früheste Werkgruppe im engen zeitlichen Kontext mit Carl Schubert's Oktett unmittelbar nach Mendelssohns Tod entstand (Gade, Bargiel, Herrmann). Chronologisch zusammenhängend findet die Besetzung erst nach einer Pause von fünfzehn Jahren ab 1866 erneut bei einer Reihe von Komponisten Interesse (Svendsen, Norman, Vater und Sohn Grädener, Raff). Hier ist auch das einzige

überlieferte Streichnonett einzuordnen,<sup>3</sup> das im Winter 1873/74 von Nicolai von Wilm in St. Petersburg geschaffen wurde. Aus den verbleibenden 25 Jahren des 19. Jahrhunderts sind nur mehr zwei Oktettkompositionen bekannt (Schulz-Beuthen, Malling).

Erst um die Jahrhundertwende (Enescu, Glièr, Thieriot) und dann nochmals Anfang der 1920er-Jahre (darunter ein Alterswerk von Max Bruch und ein Jugendwerk *Präludium und Scherzo* von Šostakovič werden die größten solistischen Streicherbesetzungen wieder mehrfach aufgegriffen.

Weitaus umfangreicher stellt sich das Repertoire für Streichsextett in diesem Zeitraum dar. 1850 war mit Spohrs Sextett op. 140 (1848) nach sechs Jahrzehnten die erste bedeutendere Originalkomposition für ein obligat aufgefassetes sechsstimmiges Streicherensemble seit Ignaz Pleyels Sextett von 1791 im Druck erschienen. Beginnend mit Ludvig Normans Sextett op. 18 erhielt der Werkbestand erst ab 1854 einen konstanten Zuwachs, womit sich auch hier die Reperoiregenese gegenüber den vorangegangenen Jahrzehnten seit Boccherini und Brunetti einschneidend änderte. Vergleicht man die großen Besetzungskategorien oberhalb der klassischen Gattung Streichquartett in einer statistischen Abschätzung, so wird diese Entwicklung deutlich greifbar:

Zeitraum	bis 1800		1800–1847		1848–1900		1848–1925	
	absolut	Anteil	absolut	Anteil	absolut	Anteil	absolut	Anteil
Quintette <sup>4</sup>	500	95 %	200	86 %	115	66 %	155	61 %
Sextette	19	4 %	22	9 %	45	26 %	76	30 %
größer als Sextette	6	1 %	10	4 %	14	8 %	22	9 %
Oktette	0		2	1 %	11	6 %	16	6 %
Doppelquartette	6	1 %	6	3 %	1	1 %	2	1 %

Da bei den Zahlen zu dem nicht in seiner Gänze überschaubaren Quintettrepertoire nur eine Untergrenze angegeben werden kann, soll mit der Übersicht lediglich ein Anhaltspunkt für die quantitative Entwicklung gegeben werden, wobei signifikante Tendenzen klar erkennbar werden.

Während die Zahl der Streichquintette von ihrem Maximum am Ende des 18. Jahrhunderts, das vor allem den zahlreichen Werkserien Boccherinis, Brunettis, Cambinis u. a. geschuldet ist, auf hohem Niveau stetig abnimmt, wächst der Anteil der größeren Besetzungen absolut und entsprechend stärker noch prozentual an.<sup>5</sup> Dabei erweist sich Mendelssohns Todesjahr in der Mitte des Jahrhunderts als Markstein für eine beinahe sprunghafte Änderung der quantita-

3 Ein weiteres, allerdings nicht datiertes Werk für neun Solostreicher mit dem Titel *Réverie* schuf der tschechische Komponist Josef Richard Rozkošný (1833–1913). Dabei handelt es sich allerdings weniger um ein Nonett im eigentlichen Sinne eines mehrsätzigen Kammermusikwerkes, als vielmehr um ein Konzertstück für Violoncello solo und ein Begleitoktett, das sich aus 3 Violinen, 2 Bratschen, 2 Violoncelli und einem Kontrabass zusammensetzt (vgl. Jiří Vysloužil, Art. *Rozkošný*, in: *NGroveD2*, Bd. 21, S. 827).

4 Die Zahl der Quintette ist auf fünf gerundet.

5 Die Tendenz, in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts analog zum Quartettrepertoire auch in den größeren Besetzungen zunehmend für sich stehende Einzelwerke zu schaffen und zu publizieren, macht sich vor allem in der abnehmenden Zahl der überlieferten Streichquintette bemerkbar. Der Anteil der zum



tiven Verhältnisse: Während die Zahl der Streichquintette gegenüber den vorangegangenen fünfzig Jahren nochmals spürbar zurückgeht, wird das Sextett nun eindeutig als bedeutende Besetzungsgröße etabliert.<sup>6</sup> Und wenn sich auch der Werkbestand des nun erstmals erscheinenden Oktettrepertoires in absoluten Zahlen schmal ausnimmt, so hat der Anteil der größten Streicherbesetzungen in Relation etwa zu den Sextetten ab der Jahrhundertmitte doch einen signifikanten Wert erreicht.

Über den Zeitraum von etwa 150 Jahren, die zwischen den Anfängen des Streichsextetts und dem Epochenende des „19. Jahrhunderts“ am Übergang zur „Moderne“ um 1925<sup>7</sup> liegen, ist folglich eine klare Tendenz zu einem steigenden Interesse an den beiden großen Besetzungen innerhalb der Streicherkammermusik mit Schwerpunkt in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erkennbar. Sie ist untrennbar mit der späten „Entdeckung“ des von Mendelssohn auf so eindrucksvolle und exemplarische Weise in die Welt gesetzten Streichoktetts als attraktive Besetzungsvariante in diesem Zeitraum verbunden.

Auffallend ist, dass andere Besetzungsgrößen auch nach 1848 eine Ausnahme darstellen.<sup>8</sup> Angesichts der Tatsache, dass Sextette und Oktette komponiert wurden, gibt es keine besetzungsimmanente Erklärung dafür, dass die in der gemischten Bläser-Streicherkammermusik spätestens seit Beethovens Septett op. 20 (1799/1800) und Spohrs *Grand Nonetto* op. 31 (1813) so beliebten „ungeraden“ Besetzungen nicht auch Interesse in der Kammermusik für Streicher fanden. Die einzigen überlieferten Werke dieser Art sind in dem betrachteten Zeitraum das bereits erwähnte Nonett op. 150 von Nicolai von Wilm (1874), das Septett op. 43 von Heinrich Molbe (bis 1897) und ein Septettfragment von Arnold Schönberg (1917). Gemeinsam ist diesen Kompositionen die Besetzung eines Kontrabasses, durch den Mendelssohns Oktettensemble bzw. ein paarig mit Violinen, Bratschen und Violoncelli besetztes Streichsextett durch ein weiteres Register ergänzt werden.<sup>9</sup>

großen Teil nicht gedruckten Streichsextette nähert sich in diesem Zeitraum dagegen bereits der zweistelligen Prozentmarke, während die übrigen Besetzungen – abgesehen von den wenigen mehrchörigen Werken – noch eine zu vernachlässigende Rolle spielen.

6 Bedenkt man, dass das einbezogene Sextettrepertoire vor 1848 Werkserien (A. Wranitzky: 6 Sextette, J. G. Albrechtsberger: 6 Sonaten) enthält, und dezidiert konzertante Werke mit nicht obligat behandeltem Belegsatz aufgenommen wurden, so stellt sich der Umbruch in der Repertoirezusammensetzung noch deutlicher dar. Rechnet man etwa die beiden genannten Werkserien und Mayseders als Quintette mit Kb. ad lib. bezeichnete Opera 50 und 55 heraus, so ergibt sich beim Vergleich von erster und zweiter Hälfte des 19. Jahrhunderts eine Vervierfachung der Komponisten, die sich mit der Sextettbesetzung auseinander setzten, was mit einer annähernden Versechsfachung des Anteils am groß besetzten Repertoire einhergeht.

7 Vgl. Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, S. 1 f.

8 Wie bereits ausgeführt, spielten schon in den Jahrzehnten zuvor Werke wie F. X. Gebels Doppelquintett op. 28 oder J. B. van Brees *Allegro* für vier Streichquartette besetzungsmäßig eine marginale Rolle.

9 Für das genannte Septettensemble schuf erst Mitte des 20. Jahrhunderts Darius Milhaud (1892–1974), der sich in seinem außerordentlich umfangreichen Kammermusikoeuvre mit ungewöhnlich vielen Besetzungsvarianten auseinandergesetzt hatte, ein weiteres Werk: Dem Streichseptett op. 408 (1964) gingen Anfang der 20er-Jahre das atonale und besetzungsmäßig singuläre *Dixtuor à cordes* op. 74 (1921) und ein Doppelquartett op. 291 (1948/49) voraus, das sich aus den beiden separat spielbaren Streichquartetten Nr. 14 und Nr. 15 zusammensetzt. Darüber hinaus schuf der syrische Komponist Nicolas N. Sursock (1898–?) ein Septett in C-Dur für 2 Violinen, Viola, 3 Violoncelli und Kontrabass, das 1928 bei Senard in Paris gedruckt wurde (vgl. Wilhelm Altmann, *Kammermusik-Katalog* [5. Auflage], S. 1; *Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music*, Bd. 2, S. 472).

Zugleich mit der Etablierung von Sextett und Oktett als signifikant im Kammermusikrepertoire hervortretende Besetzungsgrößen ist eine zunehmende Standardisierung der Ensemblezusammenstellungen in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts zu beobachten. Bei den Oktetten existierte mit Mendelssohns Jugendwerk nur ein prägendes Vorbild, das allerdings seit Mitte der 1830er-Jahre zu den bekannten Repertoirestücken gehörte. Die Besetzung, in der die klassische Registerbalance des Streichquartetts reproduziert wird, blieb im Wesentlichen der Standard für alle Nachfolgewerke. Obwohl sich bei der großen Zahl der Instrumente grundsätzlich verschiedenste Arrangements anbieten würden, findet sich einzig die von Adolf Bernhard Marx und Eduard Hanslick auch im Kontext mit Mendelssohns Oktett angesprochene Variante, bei der sich die Bassgruppe (statt aus zwei Violoncelli) aus einem Violoncello und einem Kontrabass zusammensetzt (s. Kapitel 9. 3). So hatte Carl Schuberth bereits in seinem Pionierwerk von 1847 vorrangig die Besetzung eines Kontrabasses als Fundamentstimme im Auge, stellte auf dem Titelblatt der Druckausgabe aber alternativ eine Aufführung mit zwei Violoncelli zur Wahl. In Gottfried Hermanns kurz darauf entstandenem Oktett op. 3 (1850) ist der Kontrabass dagegen festgeschrieben, ebenso wie in Heinrich Schulz-Beuthens verschollenem Werk *Trauerempfindungen* op. 16b (1882)<sup>10</sup> und Max Bruchs Oktett, das bezeichnenderweise auch als *Oktett für Soli oder Streichorchester* überschrieben ist und damit bereits im Titel eine orchestrale Klangwirkung ausdrücklich anspricht.<sup>11</sup>

Im Sextettrepertoire hat sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine Instrumentenkonstellation durchgesetzt, die ursprünglich bereits von Luigi Boccherini in den frühesten Streichsextetten im Jahre 1776 aus der Taufe gehoben worden war, später von Louis Spohr in seinem Sextett auf exemplarische Weise wieder aufgegriffen wurde und heute durch die beiden berühmten Sextette von Johannes Brahms maßgeblich das Bild des überlieferten Werkbestandes prägt: die paarweise Besetzung mit jeweils zwei Violinen, Bratschen und Violoncelli. Während vor 1848 diese symmetrisch angelegte Konstellation keine dominierende Rolle spielte und etwa zwei Drittel der Sextette für anders zusammengestellte Ensembles komponiert wurden (vgl. Kapitel 6), machen nach der Jahrhundertmitte davon abweichende Besetzungen weniger als 20 Prozent aus.

Unter diesen finden sich allerdings drei Werke aus den 1860er-Jahren, bei denen in einem bis dahin noch nicht bekannten Maße das Diskantregister betont wurde: Ferdinand David und Ernst Rudorff entschieden sich in ihren Sextetten op. 38 (bis 1861) bzw. op. 5 (1862) für eine Besetzung von drei Violinen und einer Viola; die damit verbundene Verschiebung des Ensembletimbres wurde nur noch im Sextett für vier Violinen, Viola und Violoncello op. 15 (bis 1865) von Friedrich W. Dietz übertroffen. Erst aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts sind wieder Werke für vergleichbare Ensembles überliefert, wie Jan Brandts-Buys' Sextett op. 40 (1917) für drei Violinen, zwei Bratschen und Violoncello oder Eugene Goossens' *Phantasy-Sextet* op. 37 (1923) in der von David und Rudorff bekannten Besetzung.

10 Vgl. Alois Zosel, *Heinrich Schulz-Beuthen (1838–1915). Leben und Werke*, S. 80; das Werk wurde nicht verglegt und ist nach dem neu erarbeiteten Werkverzeichnis aus dem Jahr 2003 nicht mehr auffindbar, vgl. Chris Walton (Hrsg.), *Heinrich Schulz-Beuthen (1838–1915). Eine biographische Skizze*, S. 74.

11 Vgl. Dagmar Glüxam, *Max Bruch. Oktett für Soli oder Streichorchester op. posth. (1920)*, S. 128; Thomas Wood, Vorwort zur Partiturausgabe bei Simrock (1996), S. 2.

Eine innovative Sonderstellung nehmen die beiden Sextette von Arnold Krug Opus 68 (bis 1897) und Theodor Streicher (1912) ein, in denen die große Besetzung durch die Verwendung neu entwickelter Streichinstrumente motiviert wurde. Beide Komponisten integrierten in ihr Ensemble eine „Violotta“, Arnold Krug zudem noch ein „Cellone“.<sup>12</sup> Dabei handelt es sich um Erfindungen von Alfred Stelzner (1852–1906) aus den Jahren 1890/91, der mit der Violotta ein klangvolles Zwischenglied zwischen Viola und Violoncello schuf und mit der Cellone speziell für die Kammermusik ein Instrument bereitstellen wollte, das klanglich besser mit den höheren Streichinstrumenten harmoniert als der Kontrabass.<sup>13</sup>

Im größeren Teil der wenigen Sextette, die von der stimmpaarigen Standardbesetzung abweichen, wird ein Kontrabass als klangliches Fundament verwendet. Gehörte der Kontrabass vor 1848, als mehr als die Hälfte der Werke für einen entsprechend erweiterten Ambitus konzipiert wurden, noch zum üblichen Instrumentarium der Sextettensembles, sind es in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nur noch etwa zehn Prozent. Über das gesamte Repertoire hinweg dominiert dabei die von Ignaz Pleyel 1791 eingeführte Besetzung mit zwei Violinen, zwei Bratschen, Violoncello und Kontrabass. Sextette mit Kontrabass wurden bezeichnenderweise u. a. von Komponisten geschaffen, die auch in ihren größer besetzten Kammermusikwerken für Streicher (Oktette, Septett) das Bassregister in entsprechender Weise besonders herausstellten (vgl. Sextette von G. Herrmann, H. Schulz-Beuthen, H. Molbe).

Auch wenn die Bedeutung des Kontrabasses im Sextettrepertoire ab den 1850er-Jahren nur mehr marginal ist, bleibt er in der Lexikographie weiterhin explizit mit der Besetzung verbunden. So wird zwar die sich herauskristallisierende stimmpaarige Standardbesetzung etwa in der Neubearbeitung des Koch'schen Lexikons durch Arrey von Dommer<sup>14</sup> (1865) und in analoger Formulierung Ende der 1870er-Jahre auch im *Musikalischen Conversations-Lexikon* von Hermann Mendel und August Reißmann zuvorderst angeführt, daneben aber unmittelbar auf die mögliche Besetzung eines Violoncellos und eines Kontrabasses im tiefsten Register als einzige relevante Alternative neben gemischten Ensembles mit Bläsern hingewiesen.<sup>15</sup>

12 Damit setzen sich die Sextettensembles folgendermaßen zusammen: bei Arnold Krug: 2 VI, Va, Violotta, Vc und Cellone; bei Theodor Streicher: 2 VI, Va, Violotta, Vc und Kb (vgl. Wilhelm Altmann, *Kammermusik-Katalog*, S. 6 f.).

13 Vgl. Curt Sachs, *Real-Lexikon der Musikinstrumente*, S. 416 bzw. S. 73; eine Violotta ist abgebildet in John H. van der Meer, *Musikinstrumente*, S. 203. Die beiden Neuentwicklungen, die jeweils eine Quarte tiefer gestimmt sind als die Viola bzw. das Violoncello (Violotta: G-d-a-e<sup>1</sup>, Cellone: G<sub>1</sub>-D-A-e.), konnten sich in der Musizierpraxis allerdings nicht durchsetzen, was bei der Violotta wegen ihrer großen Dimensionierung allein schon in der unhandlichen Spielweise begründet liegt. Krug hatte sein Sextett als Beitrag für einen Wettbewerb komponiert, den Stelzner in der Hoffnung veranstaltete, Literatur für seine neuen Instrumente zu schaffen (vgl. Wilhelm Altmann, *Handbuch für Streichquartettspieler*, Bd. 3, S. 276 f.). Krug ging hieraus mit seinem Sextett zwar als Sieger hervor, stellte aber in Hinblick auf bessere Verbreitungschancen des Werkes eine alternative Fassung für 2 VI, 2 Va und 2 Vc bereit. Streichers Sextett ist dagegen ausschließlich in der originalen Fassung mit Violotta erschienen (vgl. ebda., S. 290; Wilhelm Altmann erwähnt an dieser Stelle auch das nicht veröffentlichte sog. „Stelzner Quintett“ A-Dur WoO 25 [1897] von Felix Draesecke für 2 Violinen, Viola, Violotta und Violoncello, vgl. das Werkverzeichnis in Helmut Loos, Art. *Draesecke*, in: *MGG2P*, Bd. 5, Sp. 1368).

14 Vgl. hierzu auch Michael Kube, *Brahms' Streichsextette und ihr gattungsgeschichtlicher Kontext*, S. 158.

15 Arrey von Dommers Definition des Instrumentalsextetts aus dem Jahr 1865 lautet: „Für Instrumente führt es [das Sextett] speciell den Namen *Sextuor* und pflegt der Form nach eine Gattung der viersätzigen

Zugleich mit dem stark wachsenden Interesse an den großen Streicherbesetzungen ab 1847, das mit einer weitgehenden Normierung der Ensemblestrukturen einherging, ist ein weiteres Phänomen zu konstatieren: Ein signifikanter Teil der Sextett- und Oktettkomponisten schuf mehrere Werke für größere Ensembles mit fünf und mehr obligat besetzten Streichern.

Auch wenn die traditionelle Gattung Streichquartett von fast allen der in der nachfolgenden Übersicht aufgelisteten Komponisten bevorzugt wurde, treten mehrere mit einem außergewöhnlich starken Anteil an Werken für fünf und mehr Streicher hervor. Ein Übergewicht solcher Kompositionen gegenüber dem jeweiligen Quartettœuvre ist bei E. Franck, J. Brahms, J. S. Svendsen, L. Norman, N. v. Wilm, H. Schulz-Beuthen und H. Molbe zu konstatieren, ein etwa ausgeglichenes Verhältnis bei C. Schubert, N. W. Gade, Prinz von Reuß und R. Glière. Vergleichbare Relationen finden sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bei keinem Komponisten.

Von besonderem Interesse für eine analytische Beschäftigung mit dem Repertoire ist die Beobachtung, dass neun der insgesamt dreizehn Komponisten – also der überwiegende Teil derjenigen, die in den ersten knapp vier Jahrzehnten seit 1847 ein Oktett, Doppelquartett oder Nonett geschaffen hatten –, sich auch kompositorisch mit der Sextettbesetzung auseinandergesetzt hatten. In sechs Fällen geschah dies nach (L. Spohr, N. W. Gade, G. Herrmann) oder im engen zeitlichen Zusammenhang (J. Raff, N. v. Wilm, H. Schulz-Beuthen) mit der Vollendung des Werkes für die größere Besetzung. Nur das Oktett Ludvig Normans ist nachweislich erst längere Zeit nach dessen „früher“ Sextettkomposition entstanden.<sup>16</sup> Mit Blick auf die Jahrhundertwende sei noch auf den russischen Komponisten Rejngol'd M. Glière verwiesen, dessen Oktett op. 5 (1902) chronologisch zwischen drei Sextetten aus den Jahren 1898 und 1904 eingebettet ist.

Allein schon die bis hierhin ausgeführten Aspekte machen deutlich, dass eine historische und analytische Einordnung des Sextett- und Oktettrepertoires aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nur sinnvoll zu bewerkstelligen ist, wenn man beide Besetzungsgrößen gemeinsam bzw. jede der beiden in Relation zur anderen betrachtet. Weitere Legitimation erfährt dieser Ansatz, wenn man die Entstehungsgeschichte des Werkbestandes näher beleuchtet.

Sonate zu sein; besetzt ist es entweder durch Streichinstrumente allein (2 Violinen, 2 Bratschen und 2 Violoncelli, auch mit Contrabass) oder es sind Blasinstrumente mit den Streichinstrumenten verbunden [...]“ (*Musikalisches Lexicon*, S. 766). Entsprechend ist bei Mendel/Reißmann formuliert: „Mit Sextett bezeichnet man in der Regel das Sextett für Instrumente und dies hat dann ebenso wie die früher besprochenen Formen des *Quartett*, *Quintett* u.s.w. *Sonatenform*. Es wird ebenfalls entweder nur von Streichinstrumentenausgeführt: zwei Violinen, zwei Bratschen und zwei Celli (oder Cello und Contrabass), oder von lauter Blasinstrumenten [...]“ (*Musikalisches Conversations-Lexikon*, Bd. 9, S. 242).

16 Die Entstehungszeit der Sextette von Svendsen und Afanas'ev konnte nicht näher eingegrenzt werden.

Komponist	Oktette <sup>17</sup>	Sextette	Quintette	Quartette
<b>L. Spohr</b>	4 Doppelquartette (1823–47)	op. 140 (1848)	7 Quintette (1813–50)	36 Quartette (1805–57)
<b>C. Schuberth</b>	op. 23 (1847)		op. 15 (1846) op. 19 (für 4 Vc u. Kb, bis 1847) op. 24 (bis 1847)	op. 34 (1859) op. 35 (1860) op. 37 (1862) op. 40 (1863)
<b>N. W. Gade</b>	op. 17 (1848)	op. 44 (1864)	Quintettsatz (*37) op. 8 (1845)	Quartettsatz (1836) Quartett (1851) op. 63 (1887/88) Quartett (1877/89)
<b>E. Franck</b>		op. 41 (bis 1860) op. 50 (bis 1860)	op. 15 (bis 1850) op. 51	op. 49 (ca. 1855) op. 54 (ca. 1874) op. 55
<b>G. Herrmann</b>	op. 3 (1850)	Sextett (ca. 1857)		4 Streichquartette
<b>J. Brahms</b>		op. 18 (1859/60) op. 36 (1864/65)	op. 88 (1882) op. 111 (1890)	op. 51, 1 u. 2 (1873) op. 67 (1875)
<b>J. S. Svendsen</b>	op. 3 (1865/66)	Sextett (?)	op. 5 (bis 1868)	op. 1 (1868) op. 20 (bis 1880)
<b>L. Norman</b>	op. 30 (1866/67)	op. 18 (1854)	op. 35 (1870)	op. 20 (1855) op. 65 (1884)
<b>J. Raff</b>	op. 176 (1872)	op. 178 (1872)		Qu. (1849), opp. 77 (1855), 90 (57), 136 (*66), 137 (*67), 138 (*67), 192, 1–3 (*74)
<b>N. v. Wilm</b>	op. 150 (Nonett) (1874)	op. 27 (ca. 1875)	op. 4 (bis 1854)	
<b>N. Afanas'ev</b>	<i>Novoselje</i> (DQ, bis '75)	Sextett	4 Quintette	12 Streichquartette
<b>H. Schulz-Beuthen</b>	op. 16b (1882)	op. 28 (1880)	Quintett (1894)	
<b>A. Dvořák</b>		op. 48 (1878)	op. 1 (1861) op. 77 (1875) op. 97 (1893)	14 Quartette (1862–95) opp. 2, 9 (1873), 12 (*73), 16 (*74), 80 (*76), 34 (*77), 51 (*78/79), 61 (*81), 96 (*93), 105 (*95), 106 (*95)
<b>A. Rubinštejn</b>		op. 97 (1877)	op. 59 (1859)	op. 17, 1–3 (1855) op. 47, 1–3 (1857) op. 90, 1–2 (bis 1871) op. 106, 1–2 (bis 1881)
<b>H. Molbe</b>		Septett op. 43 op. 64 (bis 1897)	op. 44 (bis 1896)	op. 1 (bis 1878) op. 5 (?)
<b>Prinz v. Reuß</b>		op. 12 (bis 1899) op. 17 (bis 1902)	op. 4 (bis 1887)	op. 1 (bis 1874) op. 11 (bis 1893) op. 16 (bis 1903) op. 23, 1–2 (bis 1904)
<b>R. Glièr</b>	op. 5 (1902)	op. 1 (1898) op. 7 (1904) op. 11 (1904)		op. 2 (1902) op. 20 (1905) op. 67 (1927) op. 83 (1943)
<b>F. Thieriot</b>	op. 78 (ca. 1903)	Sextett (bis 1910)	Quintett (1914)	12 Quartette

17 In der Rubrik „Oktett“ sind die Werke für acht und mehr solistisch besetzte Streicher eingetragen; daher finden sich hier auch die beiden in dem Zeitraum entstandenen Doppelquartette (DQ) Louis Spohrs und Nicolai Afanas'evs sowie das Nonett von Nicolai v. Wilm.

## 10. 2 Mendelssohns Leipziger Umfeld als zentraler Generator für ein Sonderrepertoire

Angesichts der – über das gesamte 19. Jahrhundert gesehen – nicht eben stetig verlaufenen Repertoiregenese stellt sich die Frage, wo der Auslöser für die sprunghafte Entwicklung im Bereich der groß besetzten Kammermusik seit Ende der 1840-Jahre zu finden ist.

Naheliegend wäre, den Grund im Bereich der kammermusikalischen Aufführungspraxis zu suchen, die sich im 19. Jahrhundert tatsächlich gravierend veränderte. Auf dem Weg aus der privaten Sphäre in den öffentlichen Konzertbetrieb mit seinen kommerziellen Zwängen wurde die Aufführungssituation bekanntlich grundlegend modifiziert: Da die professionellen Quartettensembles im bürgerlichen Konzertwesen auf die Einnahmen ihrer Veranstaltungen angewiesen waren, wurden große Konzertsäle zunehmend der Ort für Interpretation und Rezeption des klassischen ebenso wie des neu geschaffenen und teils entsprechend angepassten Kammermusikrepertoires. Wie stark die damit verbundenen Defizite seinerzeit empfunden wurden, wird auf sehr eindringliche Weise in einem Bericht aus Wien über die Hellmesberger'schen Quartettkonzerte der Saison 1832/33 deutlich:

„Der liebste dieser Quartettvereine wäre uns auch heuer durch die eigenthümlich beseelende und poetische Individualität des Primgeigers der Hellmesberger'sche gewesen, hätte man nicht dessen Produktionen vom Beginne der Saison an bleibend (!) in den nur für massenhafte Chor- und Orchesterwirkung geeigneten grossen Musikvereinssaal verlegt. Wir gestehen aufrichtig, dass wir durch diese lediglich von Geschäftsrücksichten dictierte Transferierung um einen der schönsten Genüsse des Wiener Musiklebens gekommen sind. Sie glauben nicht, wie in den weiten Räumen des grossen Musikvereinssaales ein Quatuor von Haydn, Mozart, selbst des früheren Beethoven leer und dürrtzig klingt, ja wie sehr oft der wahre Charakter der betreffenden Tondichtungen verloren geht, indem Hellmesberger und Genossen geflissentlich durch wuchtige rhythmische Accente zu ersetzen suchen, was ihnen nunmehr an feiner Phrasierung versagt, eine al fresco-Manier, die aber schlechterdings der echten, keuschen, sinnigen Kammermusik nicht zusagt. [...] Wenn nun schon eine solche Entgeistigung und Ernüchterung des akustischen Eindruckes bei classischen Werken von Uebel [...], wie schlimm sind erst Novitäten daran, wenn das Publicum sie als auf vier Instrumente reducirte Orchestermusik anhören muss, während sie doch in Wahrheit als feingeistiges thematisches Spiel – fern aller Massenwirkung gedacht.“<sup>18</sup>

Tatsächlich scheint solches Spiel den orchestral angelegten Klanggruppentexturen in groß besetzten Werken eher zu entsprechen, als einer dezidiert kammermusikalisch angelegten Quartetttextur. Allerdings trat dieses aufführungspraktische Dilemma nicht erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf. Erste Quartettgesellschaften, die wie das Schuppanzigh-Quartett (seit 1804 in Wien) öffentlich in größeren Sälen spielten, formierten sich in bedeutender Zahl bereits kurz nach 1800.<sup>19</sup> Zuvor schon sah sich Joseph Haydn im Jahr 1793 bei der Komposition der sog. „Apponyi-Quartette“ (op. 71/74) mit der Aufgabe konfrontiert, erstmals Streichquartette für den Konzertsaal zu schaffen. Der Quartettzyklus, der gegenüber den vorangehenden deutliche

18 *Musikalisches Wochenblatt* 14 (1883) Nr. 31, S. 388 (vgl. hierzu auch Klaus Stahmer, *Musikalische Formung in soziologischem Bezug*, S. 102 f.).

19 Vgl. Ludwig Finscher, Art. *Streichquartett-Ensemble*, in: *MGG2S*, Bd. 8, Sp. 1979 f.



Ansätze zu einem orchestralen Gestus (langsame Einleitungen, Doppelgriffe, Unisoni, Tremoli etc.) aufweist, wurde bekanntlich von Johann Peter Salomon in den Londoner Hanover Square Rooms aufgeführt, in denen bis zu 800 Zuhörer Platz fanden.<sup>20</sup>

Doch scheint der fundamentale Wandel in der Aufführungspraxis kammermusikalisch besetzter Werke in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht in größerem Umfang zu einer Ausweitung der Ensembledimensionen über das Sextett hinaus geführt zu haben. Die theoretisch nahe liegende Komposition eines Streichseptetts, -oktetts oder -nonetts wurde offensichtlich nicht als attraktive Alternative in Betracht gezogen, mit der den neuen Anforderungen im bürgerlichen Konzertwesen hätte Rechnung getragen werden können. Entsprechende Klangvorstellungen, die vor allem von einer effektvollen Klangregie getragen werden, wurden im Rahmen der bereits etablierten Besetzungsgrößen einschließlich der zentralen Gattung Streichquartett (exemplarisch etwa bei Cherubini) realisiert, was im Hinblick auf die stets geforderte Wahrung des Gattungsanspruches durchaus kontrovers diskutiert wurde.<sup>21</sup> Wo im Kontext mit der Aufführung von Kammermusikwerken mehr Klangkraft durch ein größeres Streicherensemble für nötig befunden wurde oder erwünscht war, wurde dies mittels der schon erwähnten und mehrfach dokumentierten Praxis chorischer Besetzung im Rahmen eines Streichorchesters umgesetzt.

Die bürgerliche Musikkultur wies demnach in den Jahrzehnten vor 1847 ähnliche Rahmenbedingungen für eine mögliche Etablierung groß besetzter Kammermusikwerke auf wie danach. Dass der Erfolg und die Verkäuflichkeit solcher Kompositionen allerdings zu dieser Zeit nicht gerade günstig beurteilt wurden, kann man Mendelssohns bereits zitierter Einschätzung aus dem Jahr 1829 entnehmen, dass das Oktett „doch nie gespielt werden wird“ (vgl. Kap. 9. 3). Und selbst als Carl Schubert's *Ottetto* op. 23 fünfzehn Jahre nach Mendelssohns Oktett als erstes Nachfolgewerk für die Besetzung 1848 im Druck erschien, sah sich der Verleger bemüßigt, in einem ausführlichen Vorwort u. a. auf das finanzielle Risiko hinzuweisen, welches „die Herausgabe eines solchen umfangreichen, ohnehin wenig Absatz findenden Werkes“ fordere. Für das Aufblühen des Sextett- und Oktettrepertoires in der zweiten Jahrhunderthälfte bedurfte es offenbar eines besonderen Anstoßes.

Neben Mendelssohns singulärer Oktettkomposition, die allerdings bereits seit vielen Jahren auf dem Markt war, werden – überblickt man die spärliche Literatur zur Entwicklung des Sextettrepertoires – im benachbarten Genre traditionell die beiden 1861 und 1866 im Druck erschienenen Sextette von Johannes Brahms als Ausgangspunkt und entscheidendes Moment für das plötzlich erwachende Interesse an der großen Streicherbesetzung angesehen.<sup>22</sup> Bis heute wird

20 Vgl. hierzu Michael Forsyth, *Bauwerke für Musik. Konzertsäle und Opernhäuser, Musik und Zuhörer vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, S. 35 ff.; Rainer Cadenbach, *Streichquartette, die zu Symphonien wurden, und die Idee des „rechten Quartettstils“*, S. 486 f.; Stefan Weinzierl, *Beethovens Konzerträume. Raumakustik und symphonische Aufführungspraxis an der Schwelle zum modernen Konzertwesen*, S. 36 f.

21 Vgl. hierzu Friedhelm Krummacher, *Das Streichquartett*, Bd. 1, S. 223 ff.; Rainer Cadenbach, *Streichquartette, die zu Symphonien wurden, und die Idee des „rechten Quartettstils“*, S. 474 ff.

22 Vgl. etwa die entsprechenden Artikel in den aktuellen Neuauflagen der großen Musikenzyklopädien: „Auch die Überlieferung im 19. Jh. bleibt zunächst, bis zum Erscheinen der Werke von Brahms, spärlich [...]“ (Ludwig Finscher, Art. *Streichsextett*, in: *MGG2S*, Bd. 8, Sp. 2007); Michael Kube geht in *NGroveD2* noch einen Schritt weiter: „The string sextet (2 violins, 2 violas, 2 cellos) developed into a genre in the stricter sense in the middle of the 19<sup>th</sup> century. Despite some earlier compositions [...] it



den beiden Werken, die in ihrer satztechnischen Qualität zweifellos unerreicht blieben und im Konzertleben relativ schnell weite Verbreitung fanden<sup>23</sup>, der Stellenwert von Prototypen mit Maßstäbe setzendem Modellcharakter für das Repertoire der Zeit zugesprochen. Brahms als Dreh- und Angelpunkt des Werkbestandes darzustellen, mag aus heutiger Sicht zwar nahe liegen. Doch relativiert sich seine Position schon durch die Tatsache, dass die – wie sich noch erweisen wird – nicht nur chronologisch zusammenhängende Sextettrepertoiregenese bereits mehrere Jahre vor seinem ersten Beitrag für die Besetzung ab 1854 einsetzte und somit zeitnah zu einem anderen renommierten Werk: Louis Spohrs Sextett op. 140 aus dem Revolutionsjahr 1848.

Als problematisch erweist sich zudem, dass die Perspektive bislang grundsätzlich nicht über den Horizont der einzelnen Besetzungsgrößen auf die offensichtlich nahe verwandten Nachbarbesetzungen geweitet wurde und die Entwicklungslinien von Sextett und Oktett ohne Blick auf die sichtbaren Querverbindungen stets strikt voneinander getrennt verfolgt und beschrieben wurden. Wenn man den Kontext einbezieht, in dem der überwiegende Teil des Sextett- und Oktettrepertoires entstanden ist, treten weitere Einflussgrößen nachdrücklich hervor, die die im vorangehenden Abschnitt beschriebenen Phänomene zumindest partiell erhellen.

### 10. 2. 1 Werke aus dem Umfeld von Spohr und Mendelssohn

Betrachtet man die Repertoiregenese der ersten drei bis vier Jahrzehnte nach dem Schlüsseljahr 1847, so sind beim überwiegenden Teil der Komponisten, die eine Auseinandersetzung mit den Ensemblegrößen Streichsextett und -oktett suchten, signifikante biographische Bezüge feststellbar, die auf gemeinsame Wurzeln zurückzuführen sind. Im besonderen Maße trifft dies beim Oktettrepertoire zu, dessen „eigentliche Geschichte“ erst 22 Jahre nach der „Erfindung“ des Streichoktetts mit vier Werken ihren Anfang nimmt, die zwischen Mendelssohns letztem Lebensjahr und 1850 kurz nacheinander komponiert wurden. Unter ihnen ist einzig das Oktett op. 23 von Carl Schuberth noch zu Mendelssohns Lebzeiten entstanden.<sup>24</sup> Fast scheint es, als

was the ingenious works by Johannes Brahms (op. 18, 1860, and op. 36, 1864–5) that really inspired many composers to write for the same ensemble“ (Bd. 23, S. 180).

- 23 Eine umfassende Dokumentation der Rezeptionsgeschichte der beiden Sextette von Johannes Brahms steht zwar noch aus, doch geht dies bereits aus einer ersten von mir durchgeführten Sichtung der publizierten Korrespondenz aus dem Brahms'schen Umfeld (u. a. Theodor Billroth, Moritz Hauptmann, Joseph Joachim, Clara Schumann) hervor, die an dieser Stelle nicht im Detail ausgeführt werden kann; eine Reihe von Aufführungen sind darüber hinaus in den Referaten zur zeitgenössischen Brahms-Rezeption im Ausland (Schweiz, Niederlande, Russland, Belgien, Frankreich, Spanien, England und USA) zu finden, die auf dem „Internationalen Brahms-Kongress Gmunden 1997“ gehalten wurden (vgl. *Kongressbericht*, S. 161–351).
- 24 Schuberths *Otetto* wurde bislang stets auf das Jahr 1848 datiert (zuletzt von Hartmut Schick in seinem Artikel *Oktett*, in: *MGG2S*, Bd. 7, Sp. 611), wobei es sich allerdings lediglich um den Zeitpunkt der Drucklegung handelt. Dass Schuberth sein Oktett noch zu Mendelssohns Lebzeiten vollendet hatte, geht aus einer kurzen biographischen Skizze hervor, die sein Bruder, der Verleger Julius Schuberth, im Frühjahr 1847 verfasst hatte. Zu Carls kompositorischem Œuvre heißt es da: „Daß er auch fähig ist, im gediegenen, ersten Genre Tüchtiges zu leisten, thun seine Quartette und Quintette für Streichinstrumente hinlänglich kund, und wird sich sein Compositionstalent noch glänzender und unzweideutiger herausstellen, wenn sein Oc-

hätte außer ihm niemand gewagt, Mendelssohns origineller Schöpfung ein weiteres Oktett zur Seite zu stellen, zumal das darin enthaltene sog. „Elfenscherzo“ als früher Repräsentant des Personalstils einer der zentralen Musikerpersönlichkeiten Deutschlands angesehen wurde.

Andererseits entstammen mit wenigen Ausnahmen fast alle der seit 1847 vollendeten Oktette dem Netzwerk musikalischer Verbindungen um Mendelssohn und Spohr sowie dem Umfeld der beiden Leipziger Institutionen, die bis ins 20. Jahrhundert hinein emphatisch von Mendelssohns Geist geprägt waren: dem Gewandhaus, dem Mendelssohn ab 1835 als Kapellmeister vorstand und – mit noch weitreichenderer Wirkung – dem von ihm gegründeten Konservatorium mit europaweiter Ausstrahlung.

Bei zwei der vier „frühen“ Oktettkomponisten in der Mendelssohn-Nachfolge sind Verknüpfungspunkte mit Spohr (Carl Schuberth, Gottfried Herrmann) zu finden, die beiden anderen stammen aus dem unmittelbaren persönlichen Umfeld Mendelssohns in Leipzig (Niels W. Gade, Woldemar Bargiel).

Die Bezugnahme auf die groß besetzten Vorgängerwerke Spohrs und Mendelssohns wird in dem Pionierwerk von Carl Schuberth (1811–63) explizit zu Beginn eines ganzseitigen Vorwortes angesprochen, das sowohl dem Partitur- als auch dem Stimmendruck aus dem Jahr 1848 vorangestellt ist (s. S. 353). Es handele sich um ein „Ottetto im Kammerstyl“, heißt es da, um ein größeres Opus, das einer „Compositions-Gattung“ angehöre, „in welcher bisher nur die hervorragendsten Meister, wie ein Spohr und ein Mendelssohn reüssierten“. Verlegt wurde das Werk von der seinerzeit bedeutenden Verlagshandlung Schuberth & Co in Hamburg, die von Carls Bruder Julius geleitet wurde.

Das umfangreiche Vorwort, in dem auf werbewirksame Weise die Drucklegung des Werkes verteidigt wird, dokumentiert zum einen die besondere Protektion, die der Komponist durch seinen Bruder erfuhr, macht aber auch deutlich, dass die Komposition eines Oktetts tatsächlich als ungewöhnliche kompositorische Herausforderung angesehen wurde, bei der man sich unmittelbar dem Vergleich mit den genannten großen Vorbildern zu stellen hatte.

Als Schuberth sein Oktett schuf, war er bereits seit zwölf Jahren als „erster Violoncellist und Solovirtuos“ am kaiserlichen Opernhaus in St. Petersburg tätig.<sup>25</sup> Der Schüler Friedrich Dotzauers erhielt nach mehreren sehr erfolgreich absolvierten internationalen Konzertreisen im Jahr 1835 auf Empfehlung Bernhard Rombergs<sup>26</sup> die Gelegenheit, sich in der russischen Hauptstadt zu präsentieren, worauf ihm sogleich das Angebot unterbreitet wurde, die Position des „Solocellisten des Zaren“ anzutreten. In den folgenden Jahren übernahm Schuberth darüber hinaus eine Reihe von Posten, die ihn über ein viertel Jahrhundert hinweg zu einer der einfluss-

tett für Streichinstrumente (welches mit vielem Beifall in St. Petersburg aufgeführt worden,) und seine Orchester=Werke durch den Druck veröffentlicht sein werden“ (*Carl Schubert in St. Petersburg. Lebensskizze*, S. 14). Die Schrift ist am Ende folgendermaßen datiert: „Geschrieben im Frühjahr 1847, vor Antritt seiner Kunstreise durch Deutschland.“ Es handelt sich offensichtlich um eine Informationsbroschüre mit Werbecharakter im Vorfeld einer Konzerttournee.

25 Vgl. ebda., S. 13.

26 Bernhard Romberg, der zusammen mit Friedrich Dotzauer wohl zu den bedeutendsten Violoncellolehrern seiner Zeit gehörte, legte Schuberth auch seine Kompositionen zur Begutachtung vor (vgl. ebda., S. 10).

## Vorwort der Verlagshandlung.

Das vorliegende Werk, ein Ottetto im Kammerstyl, gehört zu derjenigen Gattung von Tonwerken, welche bekanntlich die schwierigsten in der Tonsetzkunst sind.

Wir nahmen längere Zeit Anstand, die Herausgabe dieses grösseren Opus, (einer Compositions-Gattung angehörig, in welcher bisher nur die hervorragendsten Meister, wie ein Spohr und Mendelssohn-Bartholdy reussirten), zu verwirklichen, und zwar aus zweierlei Gründen:

1) um einen renommirten Violoncell-Virtuosen wie Carl Schubert, der bereits als Componist für sein Instrument, (namentlich im modernen Genre), Rühmliches geleistet und sich einen Namen verschafft hat — **nicht an eine Klippe zu führen und ihn scheitern zu sehen.**

(NB. Es giebt manches Beispiel von sogenannten Virtuosen-Componisten, welche sich an eine Gattung von Tonwerken wagten, denen sie nicht gewachsen waren, sich dadurch der Kritik blossstellten und ihren bis dahin mühsam errungenen Ruf auf einmal untergruben.)

2) um die grossen Geldopfer, welche die Herausgabe eines solchen umfangreichen, ohnehin wenig Absatz findenden Werkes fordert, nicht zu riskiren, Opfer, welche sich durch die Bedingung des Komponisten: ausser der Edition in Stimmen, auch die Partitur zu verlegen, verdoppelte.

Wir hatten uns inzwischen links und rechts gewandt, um unparteiische Urtheile über das Ottett einzuholen, welche denn sämmtlich einstimmig dahin ausfielen, dass dasselbe ein **sehr bedeutendes, interessantes Werk** sey, etc. — Diese gewonnenen, so überaus günstigen Resultate, räumten jedes Hinderniss, welches sich der Publication entgegenstellte, aus dem Wege und das Werk wurde, wie vorliegend, edirt. Zu den gewichtigsten Empfehlungen und Beurtheilungen, die wir einzogen, gehören die nachfolgenden:

Der Herr Hof-Kapellmeister Dr. L. Spohr in Cassel sagt über obiges Werk in einem Briefe vom 22. Januar an den Verleger:

„Wir haben das Ottett Ihres Herrn Bruders, nachdem wir es nochmals tüchtig probirt hatten, „in einer Privat-Soirée ausgeführt und damit grosse Freude bereitet. Es ist ein **gut gedachtes, und gut ausgeführtes Werk, voller schöner Erfindung** und höchst dankbar und „brillant für die erste Geige und das Violoncell. Aber es gehören für diese beiden Instrumente „tüchtige Leute dazu, wie es hier mit den Herren Bott und Knoop der Fall war. Es hat uns „bei jeder Wiederholung immer besser gefallen und wird gewiss viel Glück in der „musikalischen Welt machen.“

Herr J. J. Bott, (erster Stipendiat der Mozart-Stiftung, seit kurzer Zeit Solist in der Kurfürstlichen Kapelle in Cassel), sagt in seinem Briefe an den Verleger vom 19. Januar 1848:

„In diesen Tagen spielte ich in einer der Spohr'schen Privat-Quartett-Soiréen: (Carl „Schubert's) Ihres Bruders **ausgezeichnetes** Ottett, welches sich durch die Originalität „der Gedanken, treffliche Durchführung und Gediegenheit, sowohl des grössten „Beifalls des Herrn Kapellmeisters Spohr (der selbst mitwirkte) als der anwesenden „Zuhörer zu erfreuen hatte.

„Meinem Wunsche nach mögte ich nun dieses schöne Werk einem grösseren Publikum vor- „führen und wende mich daher mit der Bitte an Sie, mir doch zu erlauben, dasselbe in dem vierten „Musikvereins-Concerte öffentlich vorzutragen etc.“

Durch dieses unser Vorwort hoffen wir auf vorliegendes Werk, (welches in Stimmen und in Partitur erschienen), die Aufmerksamkeit aller Musikfreunde, namentlich derjenigen Violinspieler, welche sich für diese Gattung von Musik interessieren, gelenkt zu haben und empfehlen dasselbe hiermit einer **freundlichen, nachsichtvollen Aufnahme.**

**Die Verlagshandlung Schubert & Co.**  
Hamburg und Leipzig.

reichsten Persönlichkeiten des St. Petersburger Musiklebens machten. Dazu gehörten ab 1842 die Direktion der *Philharmonischen Gesellschaft*, die Stellungen als Musikdirektor der Universität und Inspektor der Schule des Hoftheaters, sowie seine pädagogischen Engagements: als Violoncellolehrer wirkte Schubert zunächst an der Juristischen Lehranstalt und an der Musikschule der *Russischen Musikgesellschaft*,<sup>27</sup> bevor er 1862 als Professor an das neu eröffnete Konservatorium berufen wurde.<sup>28</sup>

Auch wenn in den Jahren vor der Komposition des Oktetts keine unmittelbare persönliche Beziehung zu Mendelssohn oder Spohr nachzuweisen ist, suchte man im Zuge der Drucklegung, die kurz nach Mendelssohns Tod veranstaltet wurde, Kontakt zu dem Kasseler Hofkapellmeister, um sich gegen allzu kritische Vergleiche abzusichern. Spohrs positives Urteil, dass es sich um ein „gut gedachtes und gut ausgeführtes Werk, voller schöner Erfindung“ handle, nimmt in dem Vorwort der Druckausgabe eine entsprechend zentrale Stellung ein, ergänzt durch höchstes Lob von Seiten Jan Joseph Botts, Spohrs Kollegen und Kammermusikpartners. Dass Spohr auch noch später zu seinem Urteil stand, geht aus seinen *Lebenserinnerungen* hervor, in denen er zu Schuberts Oktett bemerkte:

„Diese Gattung [Oktett], obwohl nicht so interessant als die Doppelquartetten, ist auch nachgeahmt worden, denn der Violoncellist Schubert in Petersburg hat ein solches bei seinem Bruder, dem Musikverleger in Hamburg, herausgegeben, und es ist auch bei uns in Kassel mehrmals mit Beifall zur Ausführung gekommen!“<sup>29</sup>

Unmittelbar aus Spohrs Kasseler Schule ging dagegen Gottfried Herrmann (1808–78) hervor, der seine Oktettkomposition drei Jahre nach Mendelssohns Tod vollendete.<sup>30</sup> Herrmann wurde von Spohr ab 1826 als geigerisches Nachwuchstalent gefördert und von Moritz Hauptmann in den theoretischen Fächern unterwiesen.<sup>31</sup> Es ist davon auszugehen, dass Herrmann in dieser Zeit schon mit Spohrs drei Jahre zuvor komponiertem 1. Doppelquartett op. 65 in Kontakt gekommen war, zumal er entsprechend Spohrs bereits beschriebenen Ausbildungskonzept in die Musikpraxis der Hofkapelle voll integriert war<sup>32</sup> und Gelegenheit erhielt, im Spohr-Kreis ein breites Spektrum des Kammermusikrepertoires kennen zu lernen.<sup>33</sup>

27 Vgl. Ernst Stöckl, *Musikgeschichte der Rußlanddeutschen*, S. 130.

28 Vgl. Klaus-Peter Koch, „Henselt war nicht allein“ – *Deutsche Musiker in St. Petersburg*, S. 24.

29 Bd. 2, S. 134. Bereits aus dem Erscheinungsjahr des Oktetts ist eine Aufführung des Werkes in Kassel dokumentiert, die besonders erwähnenswert ist, weil hier für das ungewöhnlich besetzte Werk ein adäquates Programmumfeld geschaffen wurde und ein Personenkreis beteiligt war, der schon an der Aufführung von Spohrs Doppelquartetten mitgewirkt hatte: „Von bekannten Werken hörten wir das Concert für 4 Violinen von *Maurer*, ausgeführt von den Herren *Bott*, *Malibran*, *Kerbusch* und *Neumann* (sämmtlich Schüler von *Spohr*) [...] Neu für uns war ein Oktett für 4 Violinen, 2 Bratschen, Violoncello und Kontrabass von *Schubert* [sic!] aus Petersburg“ (*AmZ* 50, 1848, Nr. 27, Sp. 437).

30 Herrmanns Oktett op. 3 fand bislang im Kontext des Repertoires für Streichoktett in der Literatur noch keinerlei Erwähnung.

31 Zu Gottfried Herrmanns Biographie im Weiteren vgl. Wilhelm Stahl, *Gottfried Herrmann*, hier: S. 11 f.

32 Herrmann wurde in der Hofkapelle in der Gruppe der ersten Violine eingesetzt.

33 Vgl. Rainer Krempien, *Louis Spohrs pädagogisches Wirken. Dargestellt am Beispiel seiner Beziehungen zu Gottfried Herrmann*, S. 57.

### Groß besetzte Kammermusik für Streicher aus dem Umfeld Louis Spohrs

Komponist	Werke	Bezug zu Spohr
L. Pape (1809–55)	Doppelquartett (ca. 1826)	Manuskript Spohr zugesandt
C. Schubert (1811–63)	Oktett E-Dur op. 23 (1847)	Gutachten für Oktett (1848)
G. Herrmann (1808–78)	Oktett D-Dur op. 3 (1850) Sextett g-Moll (ca. 1857)	Schüler in Kassel (1826/27) Quartettspartner von L. Pape
F. David (1810–73)	Sextett G-Dur op. 38 (bis 1861)	Schüler in Kassel (1823/24)
F. W. Dietz (1833–1897)	Sextett d-Moll op. 15 (bis 1865)	Schüler

Dass Herrmanns kompositorische Auseinandersetzung mit der großen Streicherbesetzung nicht ganz unvermittelt geschah, erschließt sich auch aus der Tatsache, dass er in den folgenden Jahren seiner beruflichen Karriere (ab 1829) freundschaftlich mit dem Violoncellisten Louis Pape (1809–55) verbunden war, der bereits als Komponist eines von Spohr begutachteten, heute aber verschollenen Doppelquartetts Erwähnung fand (vgl. Kap. 8. 3. 3). Pape war zunächst in Frankfurt a. M. und Mitte der 1830er-Jahre nochmals in Lübeck Mitglied eines festen Quartettzirkels, der von Herrmann als Primarius geleitet wurde.<sup>34</sup> Als das Ensemble in Lübeck ab 1836 „Quartettunterhaltungen“ im Saal der „Gesellschaft zur Beförderung gemeinnütziger Tätigkeit“ in der Breiten Straße veranstaltete, in dem etwa 100 Personen Platz fanden, wurde Mendelssohns Oktett bereits im ersten Jahr auf das Programm gesetzt. 1841 folgte ein Doppelquartett Louis Spohrs,<sup>35</sup> zu dem durch gegenseitige Besuche über die Jahre der enge Kontakt erhalten blieb.<sup>36</sup>

Das Oktett ist 1850 zwar in Sondershausen entstanden, wohin Herrmann sechs Jahre zuvor als Hofkapellmeister berufen worden war.<sup>37</sup> Doch ist die erste Aufführung des Oktetts in Lübeck dokumentiert, wo er das „neue“ Werk in einem von Louis Pape veranstalteten Konzert am 11. Mai 1850 der Öffentlichkeit vorstellte.<sup>38</sup>

Nach Lübeck kehrte Herrmann dann 1852 auch wieder zurück, wo er seine endgültige Wirkungsstätte als Musikdirektor der Stadt fand und sein Streichsextett schuf. Dabei handelt es sich um eine der ersten Kompositionen, die nach Spohrs bedeutendem Sextett von 1848 für

34 Herrmann erhielt (nach einem Intermezzo in der Hofkapelle zu Hannover) auf Spohrs Empfehlung zunächst 1829 eine Anstellung als 1. Geiger im städtischen Orchester in Frankfurt a. M., worauf er 1833 in Lübeck zum Musikdirektor ernannt wurde (vgl. Wilhelm Stahl, *Gottfried Herrmann*, S. 12 bzw. 15).

35 Vgl. hierzu Johann Hennings/Wilhelm Stahl, *Musikgeschichte Lübecks*, Bd. 1, S. 255.

36 Vgl. Wilhelm Stahl, *Gottfried Herrmann*, S. 18 u. 24.

37 Auch hier führte Herrmann ab 1846 mit Quartett-Soireen öffentliche Kammerkonzertveranstaltungen ein, die im Jahr 1849 in dem von ihm gegründeten Verein für Kammermusik „Euterpe“ einen institutionellen Rahmen bekamen (vgl. ebda., S. 31).

38 In einem weiteren Konzert am 23. November des Jahres kombinierte Herrmann das Streichoktett im Lübecker „Ebbeschen Konzertsaal“ mit der Erstaufführung seines Klavieroktetts (vgl. ebda., S. 34 bzw. S. 59; Johann Hennings/Wilhelm Stahl, *Musikgeschichte Lübecks*, Bd. 1, S. 256).



die Besetzung entstanden sind.<sup>39</sup> Erstmals wurde die unveröffentlicht gebliebene und seit dem 2. Weltkrieg verschollene Komposition<sup>40</sup> am 8. Januar 1858 in einer der von Herrmann regelmäßig veranstalteten „Soirées musicales“<sup>41</sup> der Öffentlichkeit präsentiert. Hier fanden weitere Aufführungen des Sextetts wie auch des Oktetts statt,<sup>42</sup> für das Herrmann nur mit Mühe einen Verleger fand. Ein Stimmendruck kam erst 1864 als *Octett* neben Schuberts *Ottetto* im Verlag von Julius Schuberth heraus.<sup>43</sup>

Neben Gottfried Herrmann ist Louis Spohr als Lehrer und möglicher Anreger noch mit zwei weiteren Komponisten in Zusammenhang zu bringen, die Streichsextette im zeitlichen Umfeld der Sextette von Johannes Brahms in der ersten Hälfte der 1860er-Jahre komponierten: zum einen Ferdinand David (1810–73), der noch vor Gottfried Herrmann in den Jahren 1823–24 in Kassel Spohrs Schüler war,<sup>44</sup> zum anderen der heute weitgehend unbekannte Geiger Friedrich Wilhelm Dietz (1833–97).<sup>45</sup>

Die beiden Sextette gehören zu den wenigen Werken aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die nicht der stimmpaarigen Besetzung folgen. Zu den außergewöhnlichsten Ensemble-

39 1855 hatte Spohr seinem ehemaligen Schüler nochmals einen Besuch abgestattet: „Da auch die musikalischen Interessen trefflich vertreten waren durch den Kapellmeister Hermann [sic], einen früheren Schüler und treuen Anhänger Spohr's, so eilten die Tage in heiterem Zusammenleben mit alten und neuen Freunden dahin [...]“ (Louis Spohr, *Selbstbiographie*, Bd. 2, S. 372). Spohr übernahm im folgenden Jahr die Taufpatenschaft von Gottfried Herrmanns Tochter Ida als Zeichen einer gefestigten Freundschaft (vgl. Rainer Krempien, *Louis Spohrs pädagogisches Wirken. Dargestellt am Beispiel seiner Beziehungen zu Gottfried Herrmann*, S. 61).

40 Das lediglich handschriftlich überlieferte Werk wurde im 2. Weltkrieg von seinem ursprünglichen Aufbewahrungsort, der Stadtbibliothek Lübeck (Nachlass Gottfried Herrmann) ausgelagert und ist seither nicht mehr zurückgekehrt (freundliche Mitteilung des Leiters der Musikabteilung, Herrn Arndt Schnoor, vom 21.2.2002).

41 Vgl. Wilhelm Stahl, *Gottfried Herrmann*, S. 42; Rainer Krempien, *Louis Spohrs pädagogisches Wirken. Dargestellt am Beispiel seiner Beziehungen zu Gottfried Herrmann*, S. 60.

42 Eine Dokumentation „bemerkenswerter“ Programmpunkte hat Wilhelm Stahl in seiner Monographie über Gottfried Herrmann zusammengestellt. Darunter finden sich weitere Aufführungen des Sextetts im Jahr 1867 und des Oktetts in den Jahren 1854, 1857 und 1864, womit es zu den von Herrmann am häufigsten aufgeführten Werken zählt (S. 43); auswärtige, von Herrmann jeweils selbst veranstaltete Aufführungen des Oktetts fanden am 17.12.1862 in Hamburg und auf dem Tonkünstlerfest des *Allgemeinen Deutschen Musikvereins* im Juli 1868 in Altenburg statt, wobei im letzten Fall der Erfolg offensichtlich so groß war, dass das Werk am folgenden Tag wiederholt wurde (ebda., S. 41 f.).

43 Im Stimmendruck ist der regierende Herzog Ernst August von Sachsen-Coburg-Gotha als Widmungsträger angegeben. Im Bemühen um eine Publikation hatte sich u. a. Gewandhauskapellmeister Karl Reinecke mit Empfehlungsschreiben an mehrere Verlage im Jahr 1863 vergeblich für das Werk eingesetzt. In einem Brief an Herrmann berichtete Reinecke am 21.12.1863: „Seit längerer Zeit warte ich auf Antwort von Rieter-Biedermann in Winterthur, dem ich das Oktett geschickt habe, nachdem ich es hier [in Leipzig] vier verschiedenen Verlegern vergebens angeboten hatte“ (zitiert nach Wilhelm Stahl, *Gottfried Herrmann*, S. 42).

44 Zu diesem Zeitpunkt hatte Spohr gerade sein 1. Doppelquartett op. 65 vollendet, an dessen erster Aufführung im Jahr 1823 die „fähigsten“ seiner Schüler – möglicherweise also auch der junge Ferdinand David – beteiligt waren (vgl. Louis Spohr, *Lebenserinnerungen*, Bd. 2, S. 134).

45 *Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music*, Bd. 1, S. 326; Frank-Altmann, *Kurzgefasstes Tonkünstler-Lexikon*, 1. Teil, S. 126.

konstellationen zählt dabei mit vier Violinen, Viola und Violoncello zweifellos das Sextett von Dietz. Eine Erklärung für die Besetzung erschließt sich aus der Zueignung,<sup>46</sup> die auf dem Titelblatt der Stimmenausgabe abgedruckt ist und an Spohrs pädagogisches Wirken sowie die in Kapitel 8. 3. 1 beschriebene Situation bei mehreren Aufführungen seiner Doppelquartette in Kassel erinnert: Dietz widmete das Sextett „seinen Schülern“, von denen in der vorliegenden Konstellation vier (zählt man die Bratsche hinzu: fünf) zusammen mit einem Violoncellisten gemeinschaftlich ein Kammermusikwerk zu realisieren vermochten.

Dass Ferdinand David, der sein Sextett spätestens 1861 vollendet hatte, neben Spohr auch mit Mendelssohn seit den 1820er-Jahren aufs engste als befreundeter Musizierpartner und späterer Kollege verbunden war, wurde bereits im Kontext der Rezeptionsgeschichte von Mendelssohns Oktett dargestellt (vgl. Kap. 9. 3). Über sein besonderes Engagement für Mendelssohns Oktett hinaus, das er von Anfang an regelmäßig in die Programme der Kammerkonzerte seines Gewandhaus-Quartetts aufnahm, ist auch seit spätestens 1850 Davids künstlerische Auseinandersetzung mit Spohrs Sextett durch eine Leipziger Aufführung dokumentiert, an der neben David u. a. der Komponist Spohr selbst und Niels W. Gade beteiligt waren.<sup>47</sup>

Niels W. Gade (1817–90) hatte sein Oktett zwei Jahre zuvor – unmittelbar nach Mendelssohns Tod (4. Nov. 1847) – komponiert und eröffnete damit eine Reihe von Nachfolgewerken für die große Besetzung, die hinsichtlich ihres Entstehungskontextes unmittelbar auf Mendelssohn bzw. sein singuläres Jugendwerk zu beziehen sind.

In den Jahren 1843 bis 1848, die Gade zunächst an der Seite seines Förderers Mendelssohn in Leipzig verbrachte, spielte dessen Oktett von Anfang an eine prominente Rolle. Gade verdankte bekanntlich Mendelssohn seinen kometenhaften Aufstieg vom zunächst nicht sonderlich erfolgreichen Komponisten aus Kopenhagen<sup>48</sup> zum Gewandhauskapellmeister innerhalb weniger Monate. Auslöser von Mendelssohns außerordentlichem Interesse an dem jungen Dänen war seine Begeisterung für Gades 1. Symphonie op. 5 (1841/42), die ihm „so viel Freude gemacht“ habe, „wie seit langer Zeit kein neues Stück.“<sup>49</sup> Gade hatte das Werk, nachdem er in Kopenhagen keinerlei Aufführungsmöglichkeit gefunden hatte, im Januar 1843 nach Leipzig geschickt, wo es von Mendelssohn mit großem Erfolg im Gewandhaus präsentiert wurde.<sup>50</sup> Mendelssohn attestierte der „sehr ernsthafte[n] und wohlklingende[n] dänischen Symphonie“ zum

46 Vgl. hierzu auch Michael Kube, *Brahms' Streichsextette und ihr gattungsgeschichtlicher Kontext*, S. 159.

47 Clara Schumann berichtet hierüber in ihrem Tagebuch: „Sonntag den 23. [Juni 1850], Orchesterprobe im Theater. Viel Gäste als Zuhörer – Spohr, Gade, Hiller, Moscheles, Hauptmann – solch eine Vereinigung von Künstlern findet man nicht gleich wieder, auch ein Quartett wie gestern [...] bei dem Spohrschen Sextett (Spohr, David, Joachim und Gade) nicht so leicht“ (zitiert nach: Berthold Litzmann, *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen*, Bd. 2, S. 216).

48 Zu Gades frühem musikalischen Werdegang vgl. Anna Harwell Celenza, *The Early Works of Niels W. Gade*, S. 3 ff.

49 Brief Felix Mendelssohns an seine Schwester Fanny vom 13.1.1843 (Fanny und Felix Mendelssohn, *Briefwechsel 1821 bis 1846*, hrsg. v. E. Weissweiler, S. 360).

50 Vgl. hierzu den Brief Mendelssohns an Gade vom 13.1.1843 (Felix Mendelssohn Bartholdy, *Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847*, Bd. 2, S. 242).



einen „Eigentümlichkeit“, fühlte sich gleichzeitig aber – und das nicht ohne Grund – in der Komposition auch „zu Hause“.<sup>51</sup> Gade hatte sich seit Jahren sehr intensiv mit dem Repertoire aus dem Leipziger Umfeld auseinandergesetzt,<sup>52</sup> was in der Symphonie durchaus spürbar wird. Mit Blick auf Gades spätere Oktettkomposition ist vor allem die Gestaltung des von Mendelssohn besonders gelobten Scherzos von Interesse,<sup>53</sup> das sowohl im Ton als auch im zu Grunde gelegten Sujet deutlich Bezug auf dessen „Elfenscherzo“ von 1825 nimmt. Aus dem Kompositionstagebuch geht hervor, dass Gade – wie vor ihm schon Mendelssohn – für die Gestaltung des Satzes eine literarische Vorlage als Inspirationsquelle diente, die in der Elfensphäre angesiedelt ist: die dänische Liebesballade *Elverkud*, eine tragisch endende Geschichte, in der die Tochter des Elfenkönigs einen ihr versprochenen (Menschen-)Mann nicht gewinnen kann.<sup>54</sup> Besonders das Thema, das Gade mit der Elftochter und ihrem tanzenden Gefolge identifiziert, erinnert mit seinen flirrenden ersten Geigen über lang gehaltenen Holzbläserakkorden deutlich an den Stimmungsgehalt des „Elfenscherzos“ in Mendelssohns Oktett.<sup>55</sup>

Als Gade im Herbst 1843 die lange ersehnte Gelegenheit erhielt, nach Leipzig zu reisen,<sup>56</sup> gehörte eine Aufführung von Mendelssohns Oktett am 18. November im Gewandhaus,<sup>57</sup> an der er sogleich beteiligt wurde, auch zu den ersten prägenden Eindrücken an seinem neuen Wirkungsort, worüber er voller Stolz seinen Eltern berichtete:

„Wir spielten neulich in einem Gewandhausquartett die Bratschenstimmen aus seinem eigenen Octett zusammen (ich erste und Mendelssohn zweite Bratsche), Beide mit großer Virtuosität! Und zur großen Freude des Publikums.“<sup>58</sup>

In dem Konzert spiegelt sich eine Situation wider, in der sich knapp acht Jahre zuvor auch der gerade neu berufene Gewandhauskapellmeister Mendelssohn bei der ersten vollständigen Aufführung seines Oktetts in Leipzig am 30. Januar 1836 überraschend als Bratscher dem Publikum präsentierte. Nun wurde mit dem Oktett der vielversprechende Nachwuchskünstler aus

51 Vgl. den oben genannten Brief Felix Mendelssohns an seine Schwester Fanny vom 13.1.1843.

52 Vgl. hierzu den Brief von Clara Schumann an ihren Mann vom 31.3.1842 aus Kopenhagen (Berthold Litzmann, *Clara Schumann. Ein Künstlerleben*, Bd. 2, S. 48).

53 In einem Brief an Gade vom 3.3.1843 berichtet Mendelssohn von der ersten Aufführung der Symphonie im Gewandhaus: „Wer die letzte Hälfte des Scherzos geschrieben hat, das ist ein vortrefflicher Meister, und von dem haben wir das Recht, die größten und herrlichsten Werke zu erwarten“, das war die allgemeine Stimme gestern Abend auf unserm Orchester, im ganzen Saal, – und veränderlich sind wir hier nicht“ (Felix Mendelssohn Bartholdy, *Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847*, Bd. 2, S. 246); auch als Gade im Oktober des Jahres selbst die Gelegenheit bekam, die Symphonie im Gewandhaus zu dirigieren, gab Mendelssohn seine besondere Vorliebe für das Scherzo zu erkennen, wie aus einem Brief Gades an die Eltern vom 3.10.1843 hervorgeht: „Er [Mendelssohn] war ganz übermütig, sang das Scherzo aus meiner Symphonie und machte allerlei Späße“ (Niels W. Gade, *Aufzeichnungen und Briefe*, S. 39).

54 Vgl. Anna Harwell Celenza, *The Early Works of Niels W. Gade*, S. 164 ff.

55 Vgl. hierzu auch William Behrend, *Niels W. Gade*, S. 32.

56 Die Reise wurde u. a. aufgrund der nun erfolgreich etablierten 1. Symphonie durch ein Stipendium des dänischen Königs ermöglicht.

57 *Signale* 1 (1843) Nr. 48, S. 372 f.

58 Niels W. Gade, *Aufzeichnungen und Briefe*, S. 48.

Kopenhagen im Kreise eines renommierten Ensembles um Ferdinand David und Mendelssohn<sup>59</sup> vorgestellt.<sup>60</sup>

Bekanntlich wurde Gade wenige Monate später (im Sommer 1844) angeboten, zusammen mit Mendelssohn die Gewandhauskonzerte zu leiten. Im darauffolgenden Jahr wurde er zudem in das „ordentliche“ Lehrerkollegium des von Mendelssohn neu gegründeten Konservatoriums aufgenommen<sup>61</sup> und war damit in kürzester Zeit zu einer der wichtigsten Persönlichkeiten im Leipziger Musikleben avanciert. Als Bratscher gehörte er von nun an zu dem personell weitgehend stabilen Ensemble, mit dem David relativ regelmäßig Mendelssohns Oktett in den Kammerkonzerten des Gewandhauses aufführte (s. tabellarische Übersicht zur Aufführungsgeschichte des Oktetts im Anhang). Genau vier Jahre nachdem Gade mit Mendelssohns Oktett seinen Einstand in Leipzig feierte, nahm er im November 1847 mit einer Aufführung des Werkes<sup>62</sup> auch Abschied von seinem Freund und Förderer. In welcher traumatisierter Stimmung dies nach dem plötzlichen Tod Mendelssohns geschah, macht ein Tagebucheintrag von Ignaz Moscheles, überliefert durch dessen Frau, deutlich:

„Der Verkehr mit den Lieben des Verstorbenen, das Lesen seiner wohlthuenden an den Mann und Frau gerichteten Briefe, das Spielen seiner Musik [...] das sind lebendig tröstliche Vermächtnisse von ihm“, schreibt Moscheles. Seine Compositionen werden auch in befreundeten Häusern im kleineren Kreise gespielt, die Kammermusik giebt sein Octett; so lebt man den trüben Winter mit ihm fort.“<sup>63</sup>

Auch wenn es dafür keine schriftlichen Belege gibt, ist davon auszugehen, dass Gade sein Oktett als eine Art Hommage an den verstorbenen Freund komponierte. Da Schubert's Oktett noch nicht veröffentlicht war, tat er dies sicherlich in dem Bewusstsein, das erste Nachfolgewerk für die mit Mendelssohn so eng verbundene Besetzung zu schaffen. Der Kompositionsbeginn dürfte nicht lange nach dem Tode Mendelssohns anzusetzen sein, da Gade im April 1848 nach vier-einhalb beruflich außerordentlich erfolgreichen Leipziger Jahren nach Kopenhagen zurückkehrte und Mitte Juni des Jahres dem Verleger Hermann Härtel meldete:

„Seit meine [sic!] Ankunft daselbst ist eigentlich [...] meine Wenigkeit betreffend sehr wenig zu erzählen. Ich habe sehr zurückgezogen gelebt mit Kunst beschäftigt. Eben jetzt habe ich

59 Neben den genannten wirkten bei der Aufführung noch Moritz Hauptmann, Theaterdirektor Bach, sowie drei Mitglieder des Gewandhausorchesters mit (vgl. Alfred Dörfel, *Geschichte der Gewandhauskonzerte in Leipzig*, S. 105).

60 Es handelt sich um die bereits in Kapitel 9. 3 erwähnte Aufführung, die in den Augen von Wilhelm v. Wasielewski „sprechendes Zeugnis für das gute kollegiale Verhältnis [gab], welches zwischen den musikalischen Häuptionern Leipzigs bestand [...]“, und durch die exemplarisch Mendelssohns Einsatz für jüngere Talente vorgeführt wurde (Wilhelm v. Wasielewski, *Aus siebzig Jahren*, S. 77).

61 Vgl. Johannes Forner, *Mendelssohns Mitstreiter am Leipziger Konservatorium*, S. 185.

62 In der *NZfM* wird über die Aufführung berichtet: „Die ausübenden Künstler blieben dieselben, wie in früheren Jahren: die Herren Concertmeister David, Klengel, Sachse, abwechselnd zweite Geige, Musikdirektor Gade (Viola), Wittmann und Coßmann, sich abwechselnd im Violoncello“ (28, 1848, Nr. 11, S. 64 f.). Das praktizierte Durchwechseln der Stimmen ist ein weiteres Dokument für den kollegialen und freundschaftlichen Umgang der Musiker untereinander.

63 *Aus Moscheles' Leben*, Bd. 2, S. 166.

ein Ottetto für 8 Streichinstrumente vollendet (die ich schon in Leipzig angefangen hatte); ich laße es ausschreiben und wird's [sic!] in diesen Tagen probiren [...].“<sup>64</sup>

Der Abschluss der Partiturreinschrift ist mit Kopenhagen, 29. Juni 1848 datiert.<sup>65</sup> Bezeichnenderweise fand die erste Aufführung aber unmittelbar nach der Drucklegung bei Breitkopf & Härtel in Leipzig beim ersten Abonnement-Konzert der Gewandhaus-Quartetts am 20. Januar 1849 statt. Ferdinand David hatte wiederum das Ensemble zusammengestellt, das sich in den vergangenen Jahren mehrfach bei Aufführungen von Mendelssohns Oktett bewährt hatte, diesmal allerdings ohne Gade, der bei der Aufführung zum Bedauern des Rezensenten der *Signale* nicht mitwirkte.<sup>66</sup> Wo Gades Oktett nach der ersten Präsentation von den Kennern eingeordnet wurde, verdeutlicht eine Tagebuchnotiz von Ignaz Moscheles zu dem Konzert:

„Das letztere [Gades Oktett] soll und will sich als Seitenstück zu dem Mendelssohn'schen hinstellen, verliert aber bei dem Vergleich. Es ist jedoch eine tüchtige Arbeit, die bei öfterem Hören gewinnen kann.“<sup>67</sup>

Auch Hans von Bülow, der dem späteren Oktett- und Sextettkomponisten Joachim Raff von der Aufführung berichtete, stellte sogleich einen Bezug zu Mendelssohns Oktett her, wobei er, wie kurz zuvor schon Adolf Bernhard Marx (s. Kap. 9. 3) bei der Besetzung prinzipiell das Fehlen eines „Grundbasses“ (gemeint ist ein Kontrabass) bemängelte.<sup>68</sup>

Mit dem Oktett komponierte Gade erst sein zweites mehrsätziges Kammermusikwerk für Streicher. Vorausgegangen war ein Streichquintett (e-Moll op. 8),<sup>69</sup> das wie Mendelssohns zweites Quintett op. 87 für die gleiche Besetzung (mit zwei Bratschen) im Jahr 1845 entstanden war. Das Sextett Es-Dur op. 44 ist erst fünfzehn Jahre nach dem Oktett 1864 in einem neuen biographischen Kontext in Kopenhagen entstanden,<sup>70</sup> wobei Gade die Verbindungen nach Deutsch-

64 Brief vom 13. Juni 1848, zitiert nach Finn E. Hansen, Vorwort zur kritischen Ausgabe der Werke Niels W. Gades, Bd. II/1, S. X; im Weiteren bietet Gade das Oktett Härtel für den Druck an, der im Januar 1849 eine Stimmenausgabe herausbrachte.

65 Vgl. den Kritischen Bericht, ebda., S. 264.

66 „Der Stamm des Quartetts ist fast unverändert derselbe geblieben, und nur die Bratsche, welche sich in den Händen Gade's befand, so lange er unter uns weilte, hat neuerdings Herr Herrmann, erster Bratschist im hiesigen Orchester übernommen [Es handelt sich folglich nicht um den Oktettkomponisten Gottfried Herrmann], leider aber nicht zum Vortheil des Ensembles. Herr Herrmann scheint sich nicht recht auf die Behandlung der Bratsche zu verstehen, denn es klingt Alles so, als ob es auf einer stark besaiteten Violine gespielt würde; die weiche, melankolische [sic!] und träumerische Färbung aber, welche den Grundcharakter dieses Instrumentes bildet, geht fast ganz verloren“ (*Signale* 7, 1849, Nr. 6, S. 44).

67 *Aus Moscheles' Leben*, Bd. 2, S. 199.

68 „Sein [Gades] neues Octett oder Doppelquartett ist zwar gut gearbeitet, aber viel schwächer, matter, gewöhnlicher als seine übrigen Werke. Auch kann ich mich mit dieser Instrumentierung nicht befreunden; es tritt der Mangel eines Grundbasses sehr fühlbar hervor, den das eine Violoncell – das andere ist meist in den Mittelstimmen beschäftigt – nicht ersetzen kann. Ich finde dasselbe bei dem Mendelssohn'schen Octett, das kürzlich in Dresden gespielt wurde“ (Hans von Bülow, *Briefe 1841–1853. Briefe und Schriften*, Bd. 1, S. 146 f.).

69 Darüber hinaus sind aus der Zeit vor der Komposition des Oktetts lediglich zwei Quartettsätze in a-Moll (1836) und f-Moll (1837) überliefert.

70 Als Dirigent des neu aufgebauten Orchesters des Kopenhagener Musikvereins, dem er ab 1850 auch vorstand, nahm er eine der wichtigsten Positionen im dänischen Musikleben ein. In dieser Funktion berei-

land weiter pflegte. Einen besonderen Stellenwert behielt dabei Leipzig, wo er wiederholt an einem städtischen Musikleben teilnahm,<sup>71</sup> das er in ähnlicher Form auch in seiner Heimatstadt zu etablieren suchte. Von zentraler Bedeutung für die Entwicklung einer blühenden Musikkultur war zweifellos die Wiedererrichtung des Kopenhagener Konservatoriums im Jahr 1867,<sup>72</sup> an dessen Aufbau Gade mit seinem Erfahrungshintergrund entscheidend mitarbeitete. Als Direktor und Dozent der Einrichtung übte Gade bis zu seinem Lebensende einen wesentlichen Einfluss auf die heranwachsende Musikergeneration aus, worauf noch bei der Beschreibung des skandinavischen Repertoirezweiges groß besetzter Kammermusik für Streicher zurückzukommen sein wird.

Unter den groß besetzten Kompositionen aus Mendelssohns persönlichem Umfeld lässt sich die Entstehungsgeschichte von Woldemar Bargiels Oktettkomposition direkt an Gades Oktett anschließen.

Komponist	Werke	Bezug zu Mendelssohn
N. W. Gade (1817–90)	Oktett op. 17 (1848) Sextett op. 44 (1863)	Gewandhauskapellmeister (1844–48) Lehrer am Leipziger Kons. (1845–47)
W. Bargiel (1828–97)	Oktett op. 15a (1849/50)	Schüler am Leipziger Kons. (1846–49)
J. Hager (1822–1898)	Sextett G-Dur (1857)	Schüler Mendelssohns
F. David (1810–73)	Sextett op. 38 (bis 1861)	Konzertmeister am Gewandhaus (1836–73) Lehrer am Leipziger Kons. (1843–73)
E. Franck (1817–93)	Sextett op. 41 (bis 1860) Sextett op. 50 (bis 1860)	Schüler Mendelssohns (1834–37)
J. Raff (1822–82)	Oktett op. 176 (1872) Sextett op. 178 (1872)	Mend. empfiehlt Raff an B&H (ca. 1843) Raff plante 1847 bei Mend. zu studieren

Woldemar Bargiel (1828–97), der Stiefbruder Clara Schumanns und Schüler Niels W. Gades, gehörte in Leipzig noch zu den Studenten der 1840er-Jahre, die Mendelssohn als Lehrer am Konservatorium persönlich kennen gelernt hatten.<sup>73</sup> Es ist davon auszugehen, dass Bargiel, der 1846 nach Leipzig kam, miterlebte, wie Gade unmittelbar nach Mendelssohns Tod mit der Komposition seines Oktetts begann. Entgegen der bis heute verbreiteten chronologischen Ein-

tete er zwar auch avancierten Werken Schumanns, Berlioz' und Wagners erstmals in Dänemark den Boden, den Schwerpunkt der Programmgestaltung und Musikvermittlung setzte er allerdings im traditionellen Bereich mit Werken der bereits eingeführten Komponisten Beethoven, Schubert und vor allem Mendelssohn (vgl. William Behrend, *Niels W. Gade*, S. 50 f.).

71 Beispielsweise als Gastdirigent am Gewandhaus, wo er in der Spielzeit 1852/53 zehn Konzerte leitete.

72 Vgl. Martin Wehnert, *Das Leipziger Konservatorium und die nordischen „nationalen Schulen“*, S. 317.

73 Bargiel ging auf Anraten Robert Schumanns und unter Vermittlung Mendelssohns im Frühjahr 1846 von seiner Heimatstadt Berlin nach Leipzig (vgl. *Musikalisches Wochenblatt* 2, 1871, Nr. 27, S. 424). Mendelssohn kannte Bargiel bereits aus der Zeit seiner kurzen Tätigkeit als Leiter der Berliner Dommusik, wo Bargiel in jungen Jahren als Soloaltist wirkte (vgl. K. D. van Bruyck, *Woldemar Bargiel*, in: *Niederrheinische Musikzeitung* 7, 1859, S. 406). Neben Gade zählten Ignaz Moscheles, Moritz Hauptmann und Julius Rietz zu seinen Lehrern am Leipziger Konservatorium.

ordnung des Werkes in die späten 1870er-Jahre<sup>74</sup> ist auch Bargiels Beitrag für die große Besetzung in diese Phase zu stellen: Bargiel hatte sein Oktett noch während seiner Studienzeit in den Monaten nach der Uraufführung des Oktetts seines Lehrers Gade am 20. Januar 1849 im Leipziger Gewandhaus in Angriff genommen.

Der Kopfsatz wurde erstmals am 20. Dezember 1849 als Abschlussarbeit seines Studiums in der 2. Abteilung der „Hauptprüfung des Conservatoriums“ im Gewandhaus mit außerordentlichem Erfolg aufgeführt.<sup>75</sup> An der offenbar hervorragend einstudierten Aufführung waren sowohl Studenten als auch Dozenten des Konservatoriums bzw. Mitglieder des Gewandhausorchesters beteiligt;<sup>76</sup> darunter befand sich Bargiels Studienkollege und späterer Freund Joseph Joachim, der in den vorangegangenen Jahren bereits den „Leipziger“ Formationen angehörte, die von Ferdinand David zur wiederholten Aufführung von Mendelssohns Oktett und für die Uraufführung von Gades Oktett zusammengestellt wurden.

Der frühe Erfolg mit dem Oktett sollte Bargiels weiterem Werdegang die entscheidende Ausrichtung geben, wie bereits 1859 in der ersten biographischen Skizze von K. D. van Bruyck hervorgehoben wurde:

„Im Frühjahr 1846 wurde er [Bargiel] in das Conservatorium zu Leipzig aufgenommen, wo er durch ein von ihm componiertes Streich-Octett, welches bei einer Prüfung gespielt wurde, zuerst die besondere Aufmerksamkeit seiner Lehrer auf sich zog. Von diesen zu weiteren Productionen angespornt, wandte er seine Tätigkeit immer mehr der Composition zu [...]“.<sup>77</sup>

74 Bargiels Oktett wird in den einzigen beiden, erst jüngst erschienenen Veröffentlichungen, die sich mit dem Repertoire für Streichoktett in einer Übersicht auseinandersetzen (Hartmut Schick, Art. *Oktett*, in: *MGG2S*, Bd. 7, Sp. 611; Michael Kube, Art. *Octet*, in: *NGroveD2*, Bd. 18, S. 327), chronologisch falsch als relativ später Beitrag noch weit hinter Joachim Raff und einer Reihe weiterer Oktette im Jahr 1877 eingeordnet. In beiden Fällen wurde bei den Werkdatierungen nicht konsequent zwischen Entstehungszeitraum und Zeitpunkt der ersten Drucklegung differenziert. Im Blick auf Bargiels Oktett hat dies gravierende Konsequenzen, da mit dem jeweils angegebenen Jahr 1877 lediglich der Zeitpunkt der sehr späten Drucklegung des Werkes in die Darstellung Eingang findet, die erst 27 Jahre nach der Vollenendung der Komposition erfolgte.

75 In der ausführlichen Besprechung des Prüfungskonzertes in den *Signalen* wird Bargiels Beitrag als exceptionell herausgehoben: „Oftmals schon brachten die öffentlichen Prüfungen unseres Conservatoriums im Fache der Composition Erfreuliches, Gelungenes, Vielversprechendes, nie aber dürfte bis jetzt noch ein Erstlingswerk von so kühnem Wurf, so tiefer Eigenthümlichkeit und einer solchen Fülle edelsten Gehaltes hervorgetreten sein, wie dieses Ottett. Breit und in grandioser Weise angelegt, ist dasselbe durch und durch interessant in seinen Einzelheiten, und fesselt vom ersten bis zum letzten Takte. Wir können dem jungen Autor zu seinem Opus, der Anstalt zu einem solchen Schüler nur Glück wünschen. [...] Es läßt dies Alles auf reiche Fonds schließen und erweckt für die Zukunft des jungen Künstlers die schönsten Hoffnungen“ (8, 1850, Nr. 1, S. 5).

76 Zu Beginn der oben zitierten Rezension in den *Signalen* werden folgende Mitwirkende aufgeführt: „[...] gespielt von den Herren Joachim, Röntgen aus Deventer, Schmidt aus Rothenkirchen, Kleffel aus Meiningen, Radecke aus Dittmannsdorf, John aus Leipzig, Cossmann und Gritzmacher [sic].“

77 *Niederrheinische Musik-Zeitung* 7 (1859), S. 406; vgl. auch: Ders., *Woldemar Bargiel*, in: *Deutsche Musik-Zeitung* 1 (1860), S. 4. Als richtungweisende Zäsur in Bargiels künstlerischer Laufbahn wird der Erfolg mit der Oktettkomposition auch in einem Portrait dargestellt, das 1871 im *Musikalischen Wochenblatt* erschien: „Ein von Bargiel componiertes Streichoktett, welches bei einer Prüfung gespielt wurde, erregte Aufsehen. Seitdem wandte er sich vorzugsweise der Composition zu“ (2, 1871, Nr. 27, S. 424).

Das Werk sollte aber auch über die Schlüsselfunktion in Bargiels eigener Karriere hinaus nachhaltige Wirkung zeitigen. Bemerkenswert ist eine Aufführung des Oktetts durch Joseph Joachim, die knapp drei Jahre nach der Erstaufführung des Kopfsatzes im September 1852 in Weimar stattfand, nicht zuletzt aufgrund des personellen Umfeldes, in dem sie stattfand: Joseph Joachim hatte 1850 seine Stellungen als Vizekapellmeister am Gewandhaus und Lehrer am Leipziger Konservatorium aufgegeben, um als Konzertmeister an die von Liszt geleitete Weimarer Hofkapelle gehen,<sup>78</sup> zu einer Zeit, in der auch Joachim Raff bei Liszt beschäftigt war. Aus einem Brief Joachims an Bargiel geht hervor, dass das Werk in Weimar gut aufgenommen und auch von Liszt goutiert wurde:

„Schon lange hatte ich keine so wahre Freude wie die, welche mir durch die Übersendung Ihres Ottetts und der freundlichen Zeilen, welche es begleiteten, bereitet wurde! Der erste Satz des Werkes war mir noch frisch im Gedächtnis und ließ mich die Ausführung des Ganzen baldmöglichst wünschen, welche denn gestern bei mir bewerkstelligt werden konnte, und bei der ich durch die besten Künstler hier unterstützt wurde. [...] Sie haben durch die Klänge Ihrer Schöpfung den großen Eindruck ungeschwächt wieder heraufbeschworen, welcher vor mehreren Jahren der erste Theil desselben in einer Prüfung des Leipziger Konservatoriums auf mich gemacht hatte. Die neuen Sätze haben ihn wesentlich ergänzt, verstärkt. Der hohe künstlerische Ernst, der das Ganze durchzieht, ist bewundernswürdig, und namentlich scheint es mir aner kennenswerth, daß der erste und letzte Satz (gewöhnlich bei der schreibsüchtigen Scherzo reproduzierenden Majorität die partie honteuse) hier am bedeutendsten sind. Die Gedanken dieser Sätze sind voll Charakter, die Anlage ist breit, die Modulation kräftig, die Klänge gewählt – kurz, alles macht mich auf's lebhafteste wünschen, auch andere Ihrer Compositionen bald kennen zu lernen. Es wird sie freuen zu hören, daß die Wirkung Ihres Ottetts auf die Zuhörer, und unter diesen befanden sich durch einen besonderen Zufall des Glücks Liszt und Bettina v. Arnim und ihre Töchter, eine bedeutende war. Liszt werden Sie hoffentlich bald Gelegenheit geben, Ihnen selbst zu sagen, wie sehr ihn Ihre Musik angesprochen habe [...]. Es wird mir eine besondere, große Freude sein, Ihnen dann auch Ihr Ottett und so viel ‚Beethoven'sche Quartette‘ als Sie wollen, vorzuspielen.“<sup>79</sup>

Es ist davon auszugehen, dass auch Raff das Oktett bei der Gelegenheit kennen gelernt oder zumindest zur Kenntnis genommen hat.

78 Joachim organisierte an seiner neuen Wirkungsstätte u. a. auch Kammermusikkonzerte und gründete gemeinsam mit seinem Kollegen und Kammermusikpartner aus Leipziger Tagen, dem Violoncellisten Bernhard Cossmann, sein erstes festes Streichquartettensemble. Zu Joseph Joachims Stellung im Umfeld der „Neudeutschen“ vgl. Beatrix Borchard, *Stimme und Geige. Amalie und Joseph Joachim. Biographie und Interpretationsgeschichte*, S. 113 ff.

79 Brief an Bargiel vom 27.9.1852 aus Weimar (*Briefe von und an Joseph Joachim*, Bd. 1, S. 34 f.).



Neben den beiden in obiger Übersicht aufgeführten Sextettkomponisten Johannes Hager (1822–98)<sup>80</sup> und Eduard Franck (1817–93)<sup>81</sup>, die zu den wenigen Privatschülern Mendelssohns zählen, ist vor allem Joachim Raff (1822–82) von herausragender Bedeutung: Eine besondere Position innerhalb des Repertoires nimmt er schon aufgrund der Tatsache ein, dass er 1872 in enger zeitlicher Nachbarschaft sowohl eine Oktett- als auch eine Sextettkomposition abschloss.

Die Ermutigung, nach einer autodidaktisch betriebenen Musikausbildung im Jahr 1844 den Lehrerberuf aufzugeben und sich ganz der Musik zu widmen, verdankte Raff – noch vor seinen ersten Kontakten zu Liszt, der ihn bekanntlich 1850 bei sich in Weimar aufnahm –, Felix Mendelssohn Bartholdy.<sup>82</sup> Raff blieb in den 1840er-Jahren mit Mendelssohn in Kontakt, lernte ihn 1846 auf einem Kölner Musikfest persönlich kennen<sup>83</sup> und plante bei ihm in Leipzig zu studieren, wozu es allerdings aufgrund von Mendelssohns plötzlichem Tod nicht mehr kam.

Nachdem sich Raff 1856 im Unfrieden vom Weimarer Kreis um Franz Liszt gelöst und in Wiesbaden niedergelassen hatte, begann eine außerordentlich produktive Phase, in der u. a. auch das Sextett op. 176 und das Oktett op. 178 entstanden sind: In Wiesbaden begann er mit der Komposition seiner symphonischen Werke und hier schuf er den größten Teil seiner Kammermusik

80 Johannes Hager ist das Pseudonym des Wiener k. k. Hof- und Ministerialrates Johann von Hasslinger-Hassingen, der u. a. bei Felix Mendelssohn Bartholdy und Moritz Hauptmann Unterricht nahm. Im *Musikalischen Conversations-Lexikon* von Mendel/Reißmann wird das Sextett unter den „bedeutenden Werken“ des Komponisten erwähnt (Bd. 12, S. 152); Eduard Hanslick berichtet in der *Presse* vom 16.3.1858 von einer Aufführung des Werkes durch das Hellmesberger'sche Quartett in Wien am 7.3.1858 (vgl. *Sämtliche Schriften. Historisch-kritische Ausgabe*, Bd. 1, 4, S. 259 f.).

81 Mendelssohn unterwies Eduard Frank bis Anfang 1837 zunächst in Düsseldorf, später in Leipzig in Komposition und im Klavierspiel. Als Mendelssohns Schüler verkehrte er regelmäßig mit Robert Schumann und Ferdinand David in den Leipziger Musikkreisen und wurde in die Probenarbeit und Konzerttätigkeit seines Lehrers integriert, mit dem er auch mehrfach auftrat. (Zu Eduard Francks Werdegang vgl.: Andreas Feuchte, *Felix Mendelssohn Bartholdy als Lehrer und Freund von Eduard Franck*, S. 57 ff.) Franck hielt bis zu Mendelssohns Tod Kontakt zu seinem ehemaligen Lehrer, den er immer wieder um Rat und Beurteilung bat. Sein bislang noch nicht systematisch untersuchtes Œuvre wird seit Robert Schumann der Mendelssohn-Nachfolge zugeordnet (vgl. ebda., S. 75 f.; Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Bd. 1, S. 358; Wilhelm Altmann, *Handbuch für Streichquartettspieler*, Bd. 3, S. 142; Friedhelm Krummacher, *Das Streichquartett*, Bd. 2, S. 54). Wann Francks Streichsextette op. 41 und op. 50 entstanden sind, ist nicht genau bestimmbar. Das erste Sextett gehört zu einer Gruppe von Werken mit den Opuszahlen 41 bis 47, die zwischen 1882 und 1884 gebündelt bei Friedrich Hofmeister in Leipzig erschienen sind, doch wohl bedeutend früher entstanden sein dürften (vgl. Paul Feuchte/Andreas Feuchte [Hrsg.], *Die Komponisten Eduard Franck und Richard Franck*, S. 86). Das zweite Sextett ist erst posthum im Jahre 1894 in den Druck gegangen (vgl. ebda., S. 99). Da auch die Kompositionen mit Opusnummern aus dem Umfeld der beiden Sextette nur sehr vage datiert sind, lässt sich der Entstehungszeitraum lediglich auf die Zeitspanne der späten 1850er-Jahre eingrenzen. Damit liegen Francks Sextette zusammen mit den Kompositionen Ludvig Normans, Gottfried Herrmanns, Johannes Brahms' und Ferdinand Davids in der ersten Gruppe der nach Spohr aufblühenden Sextettproduktion ab 1854.

82 Raff übersandte seine Klavierwerke Opp. 2–6 im Herbst 1843 an Mendelssohn in Leipzig, wo sie auf dessen Empfehlung von Breitkopf & Härtel angenommen und verlegt wurden (vgl. Brief von Felix Mendelssohn Bartholdy an Breitkopf & Härtel vom 20.11.1843, in: *Briefe an deutsche Verleger*, S. 134 f.). Für den bis dahin unbekannten Raff war dies ein durchschlagender Erfolg, den er Mendelssohn mit der Widmung seiner *Douze Romances en Form d'Études* op. 8 (1843) dankte (vgl. Albert Schäfer, *Chronologisch-systematisches Verzeichnis der Werke Joachim Raff's*, S. 5).

83 Vgl. Josef Kálin/Anton Marty, *Joachim Raff*, S. 26.



für Streicher, in der er seine Vorliebe für klare formale Konzepte umzusetzen vermochte, womit er wieder deutlichen Abstand von der Ästhetik der „Neudeutschen“ gewann.<sup>84</sup> Die beiden groß besetzten Kammermusikkompositionen Streichsextett und -oktett aus dem Jahr 1872 entsprechen ebenso wie die vorangegangenen Streichquartette der klassischen viersätzigem Anlage.<sup>85</sup>

Mit seinem Oktett griff Raff im Jahr 1872 auf eine Besetzung zurück, die nach wie vor unmittelbar mit Mendelssohns Jugendwerk in Verbindung gebracht wurde. In der Chronologie der Oktettkompositionen nimmt Raff die Position des neunten „Nachfolgewerkes“ ein. Was ihn konkret veranlasste, in einem Jahr nacheinander ein Oktett und ein Sextett zu komponieren, ist nicht bekannt. Begreift man die beiden Kompositionen als kleine zusammenhängende Werkgruppe, was auch eine Reihe von Übereinstimmungen in der Faktur nahelegen, so lässt sich dieses Phänomen Ruffs Vorliebe zuordnen, zu einer Besetzung bzw. Gattung mehrere Werke in engem zeitlichen Kontext zu schaffen.<sup>86</sup> Auffallend ist zudem, dass Raff sich innerhalb der Kammermusik nicht etwa durch die Komposition von Streichquintetten an die großen Besetzungen herantastete, sondern wie schon Niels W. Gade und Gottfried Herrmann vor ihm erst die Auseinandersetzung mit dem Mendelssohn'schen Oktettensemble suchte, bevor er ein Sextett komponierte.

84 Die verquere ästhetische Position zwischen den beiden „Parteien“, zu denen er jeweils in den Personen Liszt und Mendelssohn einen unmittelbaren persönlichen Bezug hatte, brachte Raff schon im 19. Jahrhundert den Vorwurf ein, sich als Eklektiker bis zur Selbstaufgabe der Tonsprache unterschiedlichster Vorbilder bedient zu haben. Bezüglich der Instrumentalmusik wird dabei in der Rezeptionsgeschichte stets die Affinität zu Mendelssohn und dessen spezifischem Ton herausgestellt, exemplarisch etwa zur „Zentenar-Feier“ in der *Neuen Musik-Zeitung*: „Aber seine stark formale Begabung weist ihn ebenso sehr den älteren Romantikern zu, ganz besonders Mendelssohn. Jene neckischen Elfenreigen, jene Sommer-nachtstraumromantik spiegeln sich in seinen Werken ebenso wider (man vergleiche das Scherzo des d moll-Streichquartetts, des Klavierquartetts Op. 107, des Dryadentanzes aus der Waldsymphonie, eines Doppelgängers des Scherzo aus dem Sommernachtstraum), wie uns andererseits bei ihm, vorzugsweise bei Werken schwächerer Erfindung [...] jene eigentümliche, weich dahinfließende, elegisch melancholische Melodik Mendelssohns frappierend entgegentönt. Mit Mendelssohn teilt Raff auch die formale, insbesondere die kontrapunktische Meisterschaft, die er bei Liszt mehr und mehr vermißte“ (M. Bauer, *Joseph Joachim Raff*, in: *NMZ* 43, 1922, H. 16, S. 250).

85 Charakteristisch für Ruffs Œuvre sind auf der anderen Seite eine Reihe von programmatisch belegten Werken. So sind neun der elf Symphonien, die heute wieder einen zunehmenden Bekanntheitsgrad erlangen, Programmkompositionen. Solche Werke finden sich auch innerhalb von Ruffs Kammermusik, erstmals allerdings zwei Jahre nach der Komposition des Oktetts und des Sextetts im dreiteiligen Streichquartettzyklus op. 192 (1874): Das mittlere Quartett „Die schöne Müllerin“ (op. 192, Nr. 2) setzt sich aus sechs Sätzen mit programmatischen Titeln zusammen (I. *Der Jüngling*, II. *Die Mühle*, III. *Die Müllerin*, IV. *Unruhe*, V. *Erklärung*, VI. *Zum Polterabend*), die als charakteristische Genrestücke aber keinen unmittelbaren Bezug zu Schuberts Liederzyklus herstellen (vgl. hierzu Friedhelm Krummacher, *Das Streichquartett*, Bd. 2, S. 82). Eingerahmt wird die „cyklische Tondichtung“ – so die Bezeichnung auf dem Titelblatt – von zwei fünf- bzw. siebensätzigem Quartetten mit den Titeln „Suite in älterer Form“ (op. 192, Nr. 1) und „Suite in Kanonform“ (op. 192, Nr. 3), in denen Raff dezidiert auf historische Satzformen rekurriert (*Suite in älterer Form*: I. *Präludium*, II. *Menuett*, III. *Gavotte und Musette*, IV. *Arie*, V. *Gigue – Finale*; *Suite in Kanonform*: I. *Marsch*, II. *Sarabande*, III. *Capriccio*, IV. *Arie (Doppelkanon)*, V. *Gavotte und Musette*, VI. *Menuett*, VII. *Gigue*). Es ist Ruffs erster Versuch, sich im Streichquartett von der Gattungsnorm zu lösen.

86 Beispiele hierfür wären etwa die Streichquartette opp. 136–138 (1866/67) und op. 192, Nr. 1–3 (1874), oder in anderen Genres die Klaviersuiten opp. 69–72 (1857), die Violinsonaten opp. 128/129 (1866/67) und die beiden späten Klavierquartette op. 202 (1876).

Auch die Uraufführung von Raffs Oktett fand am 15. April 1873 im Zentrum der Mendelssohn-Pflege statt, wo zuvor schon Gades und Bargiels Oktette erstmals erklangen: im Saal des Leipziger Gewandhauses. Den Kern des ausführenden Ensembles bildete das seinerzeit sehr renommierte Streichquartett des Dresdner Konzertmeisters Johann Lauterbach,<sup>87</sup> dem Raff das Werk im Winter 1872/73 zugeeignet hatte.<sup>88</sup> Zwar setzte sich Lauterbach auch in weiteren Aufführungen für Raffs Oktett ein,<sup>89</sup> doch fiel die publizistische Resonanz eher zurückhaltend aus.<sup>90</sup> Zu einer weiten Verbreitung des Werkes scheint es nicht gekommen zu sein<sup>91</sup>, was bei der

- 87 Mit dem Oktett wurde ein Kammerkonzert eröffnet, das vom Allgemeinen Deutschen Musikverein im Rahmen seines „Dritten Deutschen Musikertags zu Leipzig“ am 15. April 1873 veranstaltet wurde (vgl. Alfred Dörffel, *Geschichte der Gewandhauskonzerte zu Leipzig*, S. 225). Lauterbachs Quartett, dem neben dem Geiger Ferdinand Hüllweck und dem Bratscher Louis Göring der prominente Violoncellist Friedrich Grützmacher angehörte, wurde hierzu durch vier weitere Musiker der königlichen Hofkapelle aus Dresden verstärkt: die Geiger Edmund Medefind und Richard Eckhold, den Bratscher Eduard Wilhelm und den Violoncellisten Karl Hüllweck (vgl. *NZfM* 69, 1873, Nr. 18, S. 179). Zuvor wurde das Werk bereits im kleineren Rahmen beim Verleger Robert Seitz am 30. März des Jahres durch Leipziger Musiker präsentiert.
- 88 Lauterbach hatte ursprünglich vor, das Oktett auf das Programm einer seiner Dresdner Quartettsoireen zu setzen. Dies geht aus einem unveröffentlichten Brief Lauterbachs an Raff vom 6.2.1873 hervor: „Was das Kammermusikstück anbelangt, so fühle ich mich sehr geehrt und erfreut, wenn sie mir dasselbe decidiren wollen und hoffe nur, daß es meinen schwachen Kräften gelingen möge, dasselbe in möglichst bester Vollendung dem Publikum vorzuführen. / Wir haben am 17 od 18 Feb: unsere letzte Soirée in diesem Winter, könnten Sie mir bei Zeiten vielleicht das Manuscript zukommen lassen, so wäre es möglich, dasselbe noch aufzuführen; doch hoffe ich, auch später in einem Concerte Gelegenheit zu finden, es noch diesen Winter zu spielen“ (D-Mbs, Raffiana I: Briefe an Joachim Raff). In einem weiteren Brief im Vorfeld der Uraufführung schreibt Lauterbach am 18.3.1873 aus Dresden: „Ich sage Ihnen meinen verbindlichsten Dank für die Übersendung des Octetts und vor Allem für die Aufmerksamkeit, dasselbe mit meinem Namen überschrieben zu haben. / Bei erster Gelegenheit werde ich dasselbe spielen und Ihnen vom Erfolge mitteilen; daß ich mich durch Ihre Liebenswürdigkeit angeregt, alle erdenkliche Mühe geben werde sowohl diese als alle anderen Compositionen Ihres Namens so würdig als möglich zu vertreten, brauch ich Ihnen wohl nicht erst zu versichern [...]“ (ebda.).
- 89 In gleicher Besetzung kam das Oktett im Jahr 1873 noch zweimal in der Heimatstadt der Musiker zur Aufführung: zunächst eine Woche nach der Uraufführung am 22. April als Abschluss des „musikalischen Winters“ des Dresdener Tonkünstler-Vereins (vgl. den unveröffentlichten Brief Friedrich Grützmachers an Raff vom 24.4.1873, D-Mbs, Raffiana I: Briefe an Joachim Raff) und im Herbst als Auftakt der folgenden Konzertsaison in der ersten Quartettsoiree Lauterbachs (vgl. *NZfM* 69, 1873, Nr. 50, S. 509).
- 90 So wurde dem Werk in den Rezensionen zu Lauterbachs Aufführungen im Jahr der Uraufführung in Leipzig und Dresden zwar attestiert, „mit allen Reizen der Anlage und Instrumentation ausgestattet“ zu sein und „ganz entschieden den Charakter der Originalität des Componisten“ zu tragen, „der auch hier sein eminentes Können, seine seltene Beherrschung der Kunstmittel“ bewähre. Doch werden jeweils auch deutlich Mängel empfunden und artikuliert, wie etwa der „Eindruck des Überladenseins“, eine „gewisse Monotonie“ oder „blendende Effekte“, die keinen nachhaltigen Eindruck hinterließen (vgl. *NZfM* 69, 1873, Nr. 18, S. 179, bzw. ebda., Nr. 50, S. 509).
- 91 Auch Wilhelm Altmann wollte in seinem *Handbuch für Streichquartettspieler* keine positive Empfehlung zu dem Werk aussprechen: „Joachim Raff [...] hat stärkere, auch für die heutige Zeit noch wirkungsvollere Werke geschaffen als 1872 das Oktett [...]. Es nutzt nichts, daß es meisterlich gearbeitet ist [...]: der Born der Erfindung sprudelt nicht genügend nachhaltig [...]. Wenn das Werk auch öffentlich nicht mehr dargeboten werden kann, so dürfte es doch bei Dilettanten noch Anklang finden, zumal es auch keine besonderen Schwierigkeiten aufweist“ (Bd. 3, S. 317).

außerordentlich großen Beliebtheit Raff'scher Werke in dieser Zeit<sup>92</sup> ein eher ungewöhnliches Phänomen ist.<sup>93</sup> So vermittelt ein Angebot des an den ersten Aufführungen beteiligten Violoncellisten Friedrich Grützmaker aus dem Herbst 1874, Raff das Oktett bei einem bevorstehenden Besuch in Dresden durch das Ensemble um Johann Lautenbach „gerne [...] einmal vor[zu]führen“,<sup>94</sup> den Eindruck, Raff habe noch keine Aufführung seiner bereits zwei Jahre alten Komposition miterlebt.

Das Sextett erfuhr seine erste Aufführung dagegen in Ruffs Anwesenheit bei einem Privatkonzert der fürstlichen Hofkapelle zu Sondershausen bereits im Dezember 1872.<sup>95</sup> Ebenso wie beim Oktett scheint auch im Falle des Sextetts die frühe Rezeptionsgeschichte maßgeblich durch einen persönlichen Kontakt geprägt zu sein: So gehen mehrere offensichtlich sehr erfolgreiche Aufführungen in den 1870er-Jahren auf das besondere Engagement des Kölner Konzertmeisters Robert Heckmann<sup>96</sup> zurück, der bereits im Vorfeld gegenüber Raff sein Interesse an dem entstehenden Sextett bekundet hatte.<sup>97</sup>

92 Raff gehörte in den 1870er-Jahren zu den am häufigsten aufgeführten Komponisten (vgl. Markus Römer, *Joseph Joachim Raff*, S. 37).

93 Zu einer frühen Aufführung des Oktetts kam es möglicherweise im Frühjahr 1873 in Frankfurt, wie aus einem unveröffentlichten Brief Hugo Heermanns an Joachim Raff vom 8.4.1873 hervorgeht. Heermann leitete zu dieser Zeit die Konzerte der Museumsgesellschaft: „Sie haben mich durch die Übersendung des Oktetts und der eigenhändig geschriebenen Violinstimmen auf's Neue zu großem Dank verpflichtet. Ganz speziell bezieht sich derselbe auf die Überhebung der Mühe des Blattumdrehens im Moto perpetuo, überhaupt weiß ich gar nicht, wie ich mich des Opfers Ihrer kostbaren Zeit und der verursachten Mühe würdig machen kann. Da müssen Sie sich schon einstweilen mit meiner Absicht begnügen!“ (D-Mbs, Raffiana I). In einer Saisonrückschau aus Frankfurt wird in der *NZfM* allerdings nur eine Aufführung von Mendelssohns Oktett vermerkt (69, 1873, Nr. 20, S. 207).

94 Vgl. den unveröffentlichten Brief Friedrich Grützmakers an Joachim Raff vom 27.10.1874, in dem es vor allem um die Proben zur Uraufführung von Ruffs Violoncellokonzert op. 193 durch Friedrich Grützmaker geht: „Sollten Sie nach dieser Mitteilung Ihr früheres Vorhaben – schon Sonntag von dort abzureisen – noch ausführen wollen, so würde der hiesige Tonkünstlerverein, welcher immer *Montag Abend* seine Privat-Zusammenkünfte hat, es sich zur Ehre schätzen, wenn Sie diesen Abend in seiner Mitte zubringen wollten, und würde bei dieser Gelegenheit Herr Concertmeister Lautenbach Ihnen gerne Ihr Oktett einmal vorführen“ (D-Mbs, Raffiana I).

95 Seiner Frau berichtet Raff hierüber: „Sextett haben wir gestern nach Tische gemacht. Es hat sich als ein Stück bewährt, worin der Witz zuletzt dem Humor den Rang abläuft“ (zitiert nach Helene Raff, *Joachim Raff. Ein Lebensbild*, S. 205, Anm. 8).

96 Konzertmeister Heckmann veranstaltete mit seinem Quartett Konzertreihen, in denen er sich für Aufführungen in größeren Besetzungen auch mit den Kollegen vom Kölner „Quartettverein“ zusammenschloss (vgl. *NZfM* 70, 1874, Nr. 25, S. 250).

97 Dies geht aus einem unveröffentlichten Brief Robert Heckmanns an Joachim Raff vom 20.6.1873 hervor, in dem er anfragt: „Ist inzwischen jenes *Sextett & Geigenstück* erschienen, von welchem Sie mir damals in Cöln sprachen?“ (D-Mbs, Raffiana I). Zu den Aufführungen des Sextetts berichtet Heckmann in einem Brief vom 8.7.1876: „Aber die Montag vor 8 Tagen im hiesigen Tonkünstler-Verein stattgehabte Aufführung Ihres *Streichsextetts* op. 178 dürfte Ihnen (weil in geschlossenem Verein) noch Neuigkeit sein und benutze ich die Gelegenheit der gegenwärtigen Mitteilung gleichzeitig zum Ausspruch aufrichtigen Dankes für dieses herrliche, meisterliche Kammermusikstück, dessen Studium & Vertretung in meinen Cölner Soiréen im verflossenen Winter nun schon so viel Freude & künstlerische Anregung geboten und dessen wiederholte Vorführung (diesmal im Tonkünstlerverein) uns Ausführenden und dem Publikum wiederum so viel Freude bereitete, so daß der Enthusiasmus des sonst so *kühlen* Cölner Publikums schon beim ersten Satz sich lautest kundgab & sich von Satz zu Satz steigerte. – Ich teile Ihnen solches mit, der ich

## 10. 2. 2 Das Leipziger Konservatorium und das Gewandhaus als verbindendes Moment

Auch für den überwiegenden Teil der übrigen Komponisten, die in den ersten Jahrzehnten nach Mendelssohns Tod Sextette oder Oktette komponierten, bildeten die musikalischen Netzwerke um das Gewandhaus und das Leipziger Konservatorium einen zentralen biographischen Bezugspunkt. Vor allem die Ausbildung am Konservatorium, die bekanntlich gerade in Leipzig emphatisch mit der Vermittlung einer klassizistisch ausgerichteten ästhetischen Orientierung Mendelssohn'scher Prägung verknüpft war, scheint bei einer Reihe von Komponisten günstige Voraussetzungen für die Entscheidung geschaffen zu haben, sich mit einer der großen Streicherbesetzungen kompositorisch auseinanderzusetzen.

Welche pädagogischen Ziele von Mendelssohn und seinem Kollegenkreis am Leipziger Konservatorium verfolgt wurden, ist bereits mehrfach dargestellt worden.<sup>98</sup> Mendelssohns neuartiges Konzept war auf eine möglichst umfassende Ausbildung angehender Profimusiker ausgerichtet,<sup>99</sup> in der den theoretischen Fächern ein mindestens ebenso großes Gewicht zugedacht wurde wie dem Instrumental- und Gesangsunterricht, wobei bereits in den programmatischen Gründungsstatuten von 1847<sup>100</sup> explizit die „Analyse classischer Musikwerke“ als Disziplin angeführt wird. Über den offiziellen Unterricht hinaus wurden die Schüler dazu angehalten, möglichst rege am Leipziger Musikleben teilzunehmen und insbesondere die enge Verbindung der Institution mit dem Gewandhaus zu nutzen.<sup>101</sup>

Mit welchem Repertoire sich die Studenten vorrangig beschäftigten, geht aus den Programmen der Prüfungskonzerte hervor. In den ersten drei Jahrzehnten führt Mendelssohn die Liste der am häufigsten aufgeführten Komponisten mit großem Abstand an, wobei der Anteil von Kompositionen aus seiner Feder in den Jahren nach seinem Tode besonders hoch ist.<sup>102</sup> Die

mir denke, daß es für den Componisten der schönste Lohn sein muß, zu wissen, daß eine im glücklichsten Moment der Begeisterung entworfene, mit künstlerischer Pietät + Sorgfalt ausgeführte Composition nicht allein die Spieler, (wie's so häufig bei modernen Werken der Fall), sondern auch die Hörer zu interessieren, zu begeistern vermochte“ (ebda.).

98 Zuletzt sehr ausführlich von Yvonne Wasserloos, *Das Leipziger Konservatorium der Musik im 19. Jahrhundert*.

99 Vgl. hierzu: Georg Sowa, *Anfänge institutioneller Musikausbildung in Deutschland (1800–1843)*, S. 191 f.

100 Veröffentlicht in *NZfM* 19 (1843) Nr. 51, S. 201–204.

101 Neben der Aufforderung, an Proben des großen „Gewandhaus-Concertes“ teilzunehmen, wird den „dazu befähigten Schülern“ in Aussicht gestellt, selbst bei Aufführungen von Ouvertüren und Symphonien des „hiesigen auch im Auslande berühmten“ Orchesters mitzuwirken und sich so im Orchesterspiel zu vervollkommen. Gleichfalls wird die Teilnahme an den Quartett-Proben und Aufführungen im Gewandhaus nahegelegt (ebda., S. 202).

102 Johannes Forner hat die Programme der Prüfungskonzerte aus den Jahren 1843 bis 1870 ausgewertet: Im ersten Jahrzehnt nach Mendelssohns Tod wurden beinahe viermal so viele Werke von ihm aufgeführt als von Beethoven, der quantitativ an zweiter Stelle liegt (vgl. *Mendelssohns Mitstreiter am Leipziger Konservatorium*, bes. S. 191 u. S. 201–203). Neben Mendelssohn und Beethoven wurden in den 1860er- und 1870er Jahren vor allem Kompositionen der Konservatoriumslehrer Moscheles und David, sowie von Bach, Mozart, Weber, Schumann und Spohr ausgewählt. Entsprechend äußerte sich Moscheles auch ganz offen: „Ich lasse nur Klassiker spielen, Beethoven, Mozart und meine eigenen Sachen“ (vgl. Alfred Richter, *Aus Leipzigs musikalischer Glanzzeit*, S. 332).

über Jahrzehnte währende enge ästhetische Bindung an Mendelssohn und eine auf Mozart und den „mittleren“ Beethoven gestützte Tradition ließ praktisch keinen Raum für das zeitgenössische kompositorische Schaffen. Entsprechend erstarrte auch der Unterricht über die Jahre in einem Kanon von Lerninhalten, der an klassizistischen Idealvorstellungen der Gründerväter orientiert war und dem Markenzeichen „Leipziger Schule“ zunehmend ein ambivalentes Image bescherte.<sup>103</sup> So spöttelte selbst Moritz Hauptmann, der diese Entwicklung inhaltlich maßgeblich trug, bereits im Jahr 1860 über den Leipziger Nachwuchs:

„Es ist ganz spaßhaft, wie unsere jungen Conservatoristen ganze Stücke componieren, die so durchaus Mendelssohn sind, und es ihnen gar nicht in den Sinn kommt, dass das Zeug ihnen gar nicht angehört.“<sup>104</sup>

Zu den zentralen Aufgabenstellungen in den Kompositionsklassen gehörte von Anfang an die Komposition von Streichquartetten, die jenseits „vordergründiger“ Klangwirkungen traditionell als idealer Ort für die Realisierung eines reinen Satzes betrachtet wurde.<sup>105</sup> Die intensive Auseinandersetzung mit der klassischen Gattung lag nicht nur aus didaktischen Gründen nahe. Kammermusik für Streicher bildete auch das Repertoire, welches unter pragmatischen Gesichtspunkten am einfachsten aus eigenen Kräften am Konservatorium praktisch umgesetzt werden konnte, da sich der Instrumentalunterricht in den ersten vier Jahrzehnten neben den Tasteninstrumenten (Klavier, Orgel) auf die Ausbildung an den Streichinstrumenten Violine, Viola und Violoncello beschränkte. Erst als die Gründergeneration der Konservatoriums endgültig abgetreten war, wurde das Lehrangebot im Jahr 1883 auf alle Orchesterinstrumente ausgedehnt<sup>106</sup> und mit der neuen „Orchesterschule“ erstmals die Bläserausbildung in Leipzig fest installiert.<sup>107</sup>

Zuvor beschränkten sich die Anleitungen zum Ensemblespiel auf Streicherbesetzungen unterschiedlichen Umfanges, jedoch ohne Kontrabass.<sup>108</sup> Trotz dieser instrumentalen Beschränkung

103 Vgl. Yvonne Wasserloos, *Das Leipziger Konservatorium der Musik im 19. Jahrhundert*, S. 57 ff.

104 Brief Hauptmanns an Otto Jahn vom 6.6.1860 (*Hauptmanns Briefe an Louis Spohr und Andere*, S. 109 f.); vgl. Johannes Forner, *Mendelssohns Mitstreiter am Leipziger Konservatorium*, S. 200.

105 Moritz Hauptmann berichtet hierzu im Juni 1843: „Bei Mendelssohn bekommen sie freie Compositions-Aufgaben, sich zu versuchen, so gut es geht, mitunter etwas schwer – wie etwa Quartetten zu schreiben; aber es ist recht gut, daß das mit dem mehr abstracten Harmonisch-Melodischen zusammen fortgeht“ (Brief vom 13.6.1843 an Franz Hauser aus Leipzig, zitiert nach: *Briefe von Moritz Hauptmann an Franz Hauser*, Bd. 2, S. 9). Als Grieg 15 Jahre später seine Compositionsstudien bei Carl Reinecke begann, wurde auch er zu seiner Überraschung sogleich mit der Aufgabe konfrontiert, ein Streichquartett zu komponieren: „Ich hatte [...] nicht die leiseste Ahnung von Form oder der Technik der Streichinstrumente, aber sofort wurde von mir verlangt, ich solle ein Streichquartett schreiben. Mir kam es vor, als wenn der Portier mir die Aufgabe gestellt hätte, so absurd erschien sie mir. [...] Was Reinecke mich nicht lehren konnte, suchte ich aus Mozart oder Beethoven herauszuziehen, deren Quartette ich fleißig studierte“ (Edvard Grieg, *Verzeichnis seiner Werke mit Einleitung: Mein erster Erfolg*, S. 18; vgl. hierzu auch: Joachim Reisau, *Grieg und das Leipziger Konservatorium* [1988], S. 130).

106 Vgl. Yvonne Wasserloos, *Das Leipziger Konservatorium der Musik im 19. Jahrhundert*, S. 59 f.

107 Vgl. Johannes Forner, *Traditionen im Wandel der Zeit. Rückblick auf die Geschichte der Abteilungen am Konservatorium*, S. 68.

108 Für Quartett- und Orchesterspiel waren vier Stunden, sowie zwei weitere für die Teilnahme an den wöchentlichen „Abendunterhaltungen“ eingeplant, die von Konservatoriumsschülern bestritten wurden (vgl. Yvonne Wasserloos, *Das Leipziger Konservatorium der Musik im 19. Jahrhundert*, S. 30 f.).



gehörte die Einstudierung symphonischer Werke selbstverständlich zum Ausbildungsplan, wobei die Bläserstimmen von einem Klavier übernommen wurden.<sup>109</sup> Das Spiel in Streichensembles wechselnder Zusammensetzung und Größe gehörte folglich über Jahrzehnte zur alltäglichen Musikpraxis am Leipziger Konservatorium und stellte zugleich eine spezifische Klangerfahrung dar, die außerhalb der Institution nicht durch das gängige zeitgenössische Repertoire vermittelt wurde. Das hierbei entwickelte Gespür für den Streicherklang in unterschiedlichen Instrumentendispositionen zwischen kleinen Gruppen und einem größeren Streichorchester hat mit großer Wahrscheinlichkeit mit dazu beigetragen, dass sich vor allem Absolventen des Konservatoriums mit Kammermusikbesetzungen jenseits des klassischen Streichquartetts auseinandersetzten und in eigenen Kompositionen die Möglichkeiten ausloteten, klangvollere Werke in Grenzbereichen der Streicherkammermusik zu schaffen.

Als prägendes Vorbild blieb am Konservatorium vor allem natürlich Mendelssohns Oktett im Gedächtnis verhaftet, das mehrfach in Ausschnitten als Prüfungsstück diente.<sup>110</sup> Zudem wurde, wie bereits dargestellt, seit der Gründung des Konservatoriums Mendelssohns Oktett mindestens einmal pro Saison in Leipzig mit außerordentlichem Erfolg von einem festen Personenkreis aufgeführt, der sich aus Mitgliedern des Gewandhausorchesters und Dozenten des Konservatoriums zusammensetzte.<sup>111</sup> Es ist davon auszugehen, dass in diesem Umfeld neue Kompositionen für die „exotische“ Besetzungsgröße oder die verwandte Disposition Streichsextett als willkommene Bereicherung besonders goutiert bzw. angeregt wurden. Allein unter den vier Lehrern Bargiels, der als erster unter den Absolventen des Leipziger Konservatoriums ein Oktett komponierte, gehörten Moritz Hauptmann, Niels W. Gade und Julius Rietz zu den wichtigsten Interpreten von Mendelssohns Jugendwerk.

Überblickt man die nachfolgende Liste der Konservatoriumsabsolventen, die einen Beitrag zum groß besetzten Repertoire schufen, so zieht sich die Persönlichkeit Moritz Hauptmann als Lehrer wie ein roter Faden durch die Schüलगenerationen von Woldemar Bargiel in den 1840er-Jahren bis Julius Röntgen in den späten 1860er-Jahren. Neben ihm erscheinen in der Aufstellung mit Julius Rietz, Ferdinand David und Ignaz Moscheles mehrfach weitere Lehrer dieses Komponistenkreises, die mit Mendelssohn schon seit Jugendzeiten verbunden waren und eine wichtige Rolle in der frühen Rezeptionsgeschichte des Oktetts gespielt hatten (s. Kap. 9. 3). Ge-

109 Wie die Orchesterübungen ohne Bläserklassen durchgeführt wurden, schilderte aus eigener Anschauung Alfred Richter, der Sohn des berühmten Leipziger Theorielehrers Ernst Friedrich Richter, im Rückblick auf seine Studienzeit bei Ferdinand David: „In den Orchesterübungsstunden des Konservatoriums habe ich oft die Gelegenheit gehabt, David beim Dirigieren aus nächster Nähe zu beobachten. Da war er aber ganz am Platze, denn es handelte sich dann stets nur darum, die Sinfonie resp. Ouvertüre mit dem Streichquartett (Kontrabässe waren damals nicht dabei) einzustudieren, die in derselben Woche im Gewandhaus zur Aufführung kommen sollte [...]. Ich saß in diesen Stunden am Klavier und spielte sehr zu seiner Zufriedenheit die Blasinstrumente aus der Partitur heraus [...]“ (Alfred Richter, *Aus Leipzigs musikalischer Glanzzeit*, S. 227).

110 Vgl. Ralf Wehner, *Einleitung zur Neuausgabe des Oktetts, Leipziger Ausgabe der Werke Felix Mendelssohn Bartholdys*, Bd. III/5, S. XVII.

111 David, Gade, Mendelssohn oder Cossmann waren, wie allgemein bei praktischen Fächern am Konservatorium üblich, in der Doppelfunktion als Musiker und Pädagoge mit beiden Einrichtungen verbunden.

### Sextette und Oktette von Absolventen des Leipziger Konservatoriums

Komponist/Werke	Studienzeit	Lehrer am Konservatorium [weitere Lehrer]
W. Bargiel (1828–97) <i>Oktett</i> op. 15a (1849/50)	1846–49	M. Hauptmann, I. Moscheles, N. W. Gade, J. Rietz
L. Norman (1831–85) <i>Sextett</i> op. 18 (1854) <i>Oktett</i> op. 30 (1867)	1848–50	M. Hauptmann, I. Moscheles, J. Rietz
N. v. Wilm (1834–1911) <i>Nonett</i> op. 150 (1874) <i>Sextett</i> op. 27 (ca. 1875)	1851–54	M. Hauptmann, E. F. Richter, J. Rietz, F. David, L. Plaidy, C. Becker, R. Dreyschock
K. Davydov (1838–89) <i>Sextett</i> op. 38 (1879)	1859	M. Hauptmann (zugleich selbst Vc-Dozent) [Violoncello bei Ch. Schubert in Moskau]
E. Rudorff (1840–1916) <i>Sextett</i> op. 5 (1862)	1859–61	I. Moscheles, J. Rietz [W. Bargiel (1852–57), L. Ries (1852–54), C. Schumann (1858), M. Hauptmann, C. Reinecke (1861–62)]
H. Schulz-Beuthen (1838–1915) <i>Sextett</i> op. 28 (1880) <i>Oktett</i> op. 16b (1882)	1862–64	M. Hauptmann, I. Moscheles, F. David, C. Reinecke, L. Plaidy, F. Brendel
J. S. Svendsen (1840–1911) <i>Oktett</i> op. 3 (1866)	1863–67	M. Hauptmann, F. David, C. Reinecke, E. F. Richter
J. Röntgen (1855–1932) <i>Sextett</i> G-Dur (1931)	1866–70	M. Hauptmann, E. F. Richter, C. Reinecke, L. Plaidy

rade Hauptmann, David und Moscheles nahmen als Mitglieder der Gründungsgeneration schon aufgrund ihrer außerordentlich langen gemeinsamen Lehrtätigkeit<sup>112</sup> bis weit in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts maßgeblichen Einfluss auf die Ausrichtung der Institution.<sup>113</sup>

112 Hauptmann unterrichtete nach Mendelssohns Tod noch 20 Jahre, Moscheles 22 Jahre und David noch 26 Jahre am Konservatorium (vgl. Johannes Forner, *Mendelssohns Mitstreiter am Leipziger Konservatorium*, S. 193).

113 Als Kern des Lehrerkollegiums waren sie bekanntermaßen nachhaltige Garanten einer Ausbildung, die sich inhaltlich und konzeptionell an den idealisierten Anfangsjahren zu Mendelssohns Lebzeiten und den eigenen Wurzeln in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts orientierte. In diesen Traditionszusammenhang stellten sich nachdrücklich zwei weitere Hauptrepräsentanten der Leipziger Schule, die maßgeblich für den Kompositionsunterricht am Konservatorium verantwortlich waren: Ernst Friedrich Richter (Lehrer von N. v. Wilm, J. S. Svendsen und J. Röntgen), der noch im Gründungsjahr in das Lehrerkollegium aufgenommen wurde (vgl. *Festschrift zum 75-jährigen Bestehen des Königl. Konservatoriums der Musik zu Leipzig*, S. 12) und Carl Reinecke (Lehrer von E. Rudorff, H. Schultz-Beuthen, J. S. Svendsen und J. Röntgen). Reinecke (1824–1910) wurde in der Direktionszeit des unumschränkten Mendelssohn-Verehrers Conrad Schleinitz im Jahr 1860 als Hauptlehrer der Kompositionsklassen am Konservatorium eingesetzt und zugleich zum Leiter der Gewandhauskonzerte berufen. Damit war er zur neuen Leitfigur des Leipziger Musiklebens avanciert, die einen in Mendelssohn begründeten Klassizismus in starrer Opposition zu den neuen ästhetischen Entwicklungen in Europa bis ins anbrechende 20. Jahrhundert hinüberzureiten vermochte (vgl. Yvonne Wasserloos, *Das Leipziger Konservatorium der Musik im 19. Jahrhundert*, S. 56 ff.). Reinecke lehrte bis 1902 am Konservatorium, zuletzt ab 1897 in der Position des Direktors.



Dass über die einzigartigen Rahmenbedingungen am Konservatorium hinaus auch konkrete Anregungen und Bezugnahmen innerhalb des Kreises der Oktett- und Sextettkomponisten nachvollzogen werden können, wurde bereits an den Beispielen der frühen Oktettkomponisten Gade und Bargiel herausgearbeitet. Geht man in der Chronologie der groß besetzten Kompositionen weiter, so sind auch zwischen den Werken dieser beiden Komponisten und Ludvig Normans unveröffentlicht gebliebenem Oktett aus dem Jahr 1867 konkrete Verbindungslinien dokumentiert.

Ludvig Norman (1831–85) gehörte neben Joseph Joachim, Woldemar Bargiel und Niels W. Gade zu den „neuen, bedeutende[n] Talenten“, die Robert Schumann 1853 in seinem berühmten Brahms-Artikel *Neue Bahnen* unter den „hochaufstrebenden Künstler[n] der neuen Zeit“ aufzählte.<sup>114</sup> Die Wege Normans und Bargiels kreuzten sich erstmals in den Jahren 1848 bis 1850, als der gebürtige Stockholmer am Leipziger Konservatorium Komposition studierte.<sup>115</sup> Er war ebenso wie Bargiel Schüler von Hauptmann, Moscheles und Rietz.<sup>116</sup> Es ist davon auszugehen, dass Norman in dieser Zeit Mendelssohns Oktett gehört und die Erstaufführungen der Oktette Gades und Bargiels im Gewandhaus miterlebt hat. Als bleibendes Dokument der anhaltenden Verbindung widmete Bargiel Norman sein Oktett, das erst 27 Jahre nach seiner Vollendung 1877 als op. 15a bei Breitkopf & Härtel im Druck erschien und im Titel die Zueignung trägt.

Dass sich Norman in den Jahren nach seiner Leipziger Studienzeit intensiv mit der großen Besetzung beschäftigt hatte, lässt sich aus der Tatsache schließen, dass sich die früheste überlieferte Partiturabschrift von Gades Oktett seit 1855 in seinem Besitz befand.<sup>117</sup> Norman war zu dieser Zeit schon wieder aus Leipzig nach Stockholm zurückgekehrt und hatte im Jahr zuvor sein Sextett A-Dur op. 18 (1854) vollendet,<sup>118</sup> das ebenso wie das Oktett bis heute nicht veröffentlicht wurde.<sup>119</sup>

114 *NZfM* 39 (1853) Nr. 18, S. 185.

115 Vgl. Yvonne Wasserloos, *Das Leipziger Konservatorium der Musik im 19. Jahrhundert*, S. 182.

116 Vgl. Johannes D. Degen, *Ludvig Norman als Vermittler zwischen deutscher und schwedischer Romantik*, S. 133.

117 Es handelt sich um ein Partiturmanuskript, das in Stockholm auf der Grundlage des Stimmendruckes von 1849 angefertigt und Norman Ende 1855 zum Geschenk gemacht wurde. Auf der Titelseite findet sich die Zueignung: „Til / Ludvig Norman / af vännen / Ivor Hallström“ (dt.: Für Ludvig Norman von deinem Freund Ivor Hallström). Die Abschrift ist auf den 24. Dezember 1855 datiert und befindet sich heute unter der Signatur *G.S. MS* in der *Gades Samling* der Königlichen Bibliothek in Kopenhagen (vgl. den Kritischen Bericht zu der von Finn E. Hansen herausgegebenen Ausgabe der Kammermusik Gades, Bd. 1, S. 264).

118 Die Titelseite der ersten Violine ist im handschriftlichen Stimmensatz mit dem Vermerk „Komp 54“ versehen (Statens Musikbibliotek Stockholm, Ludvig Norman Archiv, Signatur: Xe-R14).

119 Auch bei Norman, dessen übrige Kammermusik vollständig im Druck erschienen ist, scheinen die Absatzchancen für die beiden von der Standardbesetzung abweichenden Streicherkammermusikwerke als zu gering eingeschätzt worden zu sein.

Auch wenn Norman sein Oktett C-Dur op. 30 erst geraume Zeit später im Winter 1866/67 schuf,<sup>120</sup> wird in dem Werk seine tiefe Verwurzelung in der Leipziger Zeit manifest.<sup>121</sup> Darauf weisen zwei Aufführungen hin, die Norman in Vermerken auf der Titelseite der Partiturhandschrift festhielt: Die eine, bedauerlicherweise nicht datierte Aufführung fand im Kopenhagener Musikverein unter Leitung Niels W. Gades statt,<sup>122</sup> dessen Oktett Norman zweifellos als Vorbild gedient hatte. Die andere wurde am 19. November 1872 in der Königlichen Hochschule für Musik in Berlin von Joseph Joachim veranstaltet,<sup>123</sup> der wie kaum ein anderer die Genese des Oktettrepertoires mitvollzogen hatte und mit Norman seit dessen Studienzeit in Leipzig bekannt war.<sup>124</sup> Norman hatte Joachim sein Sextett bereits im Herbst 1856 bei einem Besuch in Hannover vorgestellt, worüber dieser wiederum Bargiel in einem Brief berichtete:

„Normann [sic] war hier; ich habe mich an seiner durch und durch musikalischen Natur erfreut; es ist mehr zarte Empfindung als Kraft in seinen Sachen, aber ein wohlthuend sanfter Fluß zeichnet sein Sextett vor vielen neuern Produkten aus. Man hört ihm ein echtes Gefühl von Musik und Kunst überhaupt an.“<sup>125</sup>

Ein Jahr vor Ludvig Norman hatte Johan Severin Svendsen (1840–1911), der allerdings bereits einer anderen Schülergeneration am Leipziger Konservatorium angehörte, sein Oktett A-Dur

120 Der Entstehungszeitraum des Oktetts wurde von Norman im Partiturmanuskript (S-Skma, Norman Archiv, Signatur: Xe-R16) Satz für Satz dokumentiert, beginnend mit dem Vermerk auf der Titelseite „Angefangen Nov. 66“ bis zur Datierung des Kompositionsabschlusses am 11. Januar 1867. Zu dieser Zeit hatte Norman bereits Karriere in seiner Heimatstadt gemacht: Zunächst war er ab 1858 als Kompositionslehrer am Stockholmer Konservatorium tätig, bis er 1861 den Posten des ersten Hofkapellmeisters übernahm. Wann und in welchem Kontext das Werk erstmals aufgeführt wurde, ist nicht bekannt. Mit hoher Wahrscheinlichkeit geschah dies noch in der laufenden Stockholmer Konzertsaison. Hierfür spricht zum einen, dass Norman innerhalb von Wochenfrist nach Vollendung der Partitur einen Stimmensatz anfertigen ließ. Zum anderen standen ihm aufgrund seiner zentralen Position im schwedischen Musikleben, die vergleichbar mit Gades Stellung in Dänemark war, vielfältige Aufführungsmöglichkeiten zur Verfügung. Dazu gehörten regelmäßig veranstaltete Kammernusikkonzerte, in denen u. a. Normans Ehefrau, der seinerzeit berühmten Geigerin Wilhelmina Neruda, ein adäquates Podium geschaffen wurde.

121 Wie stark der Name Ludvig Norman noch nach jahrzehntelanger Tätigkeit an der Spitze der königlich schwedischen Hofmusik mit der Leipziger Tradition verbunden war, macht eine Äußerung Hans von Bülow's deutlich, der mit dem Komponisten auf seiner Konzertreise durch Skandinavien im Frühjahr 1882 zusammentraf: „Noch empfindlicher hat es mir leid gethan, daß mein persönlicher Verkehr mit dem letzten wirklich-reüssierten Schüler des Leipziger Conservatoriums aus dessen Glanzepoche, mit Herrn Ludwig Norman, auf zwei allzu flüchtige Begegnungen beschränkt hat“ (Bericht aus Christiana, 4.5.1882, zitiert nach Hans von Bülow, *Ausgewählte Schriften*, Bd. 3, S. 427).

122 Die Notiz lautet: „Öffentligt uppför[d] i Köpenhamn / på en af Musikforeningens Concerter / ock under Professor N. W. Gades ledning.“ (Dt.: „Öffentlich aufgeführt in Kopenhagen auf einem Musikvereinskonzert und unter Professor N. W. Gades Leitung.“)

123 Die zweite Notiz lautet: „Am 19<sup>ten</sup> November 1872 in der / Königl. Hochschule für Musik in Berlin / und unter Professor Jos. Joachims Leitung / gespielt“. Die Aufführung ist nicht in den einschlägigen Musikzeitschriften (*NZfM*, *Signale*, *Musikalisches Wochenblatt* oder *NBMz*) verzeichnet; sie fand außerhalb der Konzertreihen von Joseph Joachims Quartett in Berlin statt, über die regelmäßig berichtet wurde.

124 Norman widmete Joachim sein 1870 vollendetes Streichquintett, das im Gegensatz zu Sextett und Oktett im Jahr 1875 im Druck erschien.

125 Brief aus Hannover vom 9.10.1856 (*Briefe von und an Joseph Joachim*, S. 374).

op. 3 komponiert. Als der 23-jährige 1863 seine Studien am Leipziger Konservatorium begann, hatte er seinem Alter gemäß schon eine umfassende musikalische Ausbildung genossen und war seit vielen Jahren als Geiger in Orchestern und Kammermusikvereinigungen seiner Heimatstadt Christiana (heute Oslo) tätig.<sup>126</sup> Abgesehen davon, dass Svendsens Oktett zweifellos zu den gelungensten Kompositionen der Mendelssohn-Nachfolge zählt, ist das Werk insbesondere aufgrund der besonderen biographischen Einbettung seiner Entstehung, die deutliche Parallelen zur Situation bei Bargiel mehr als anderthalb Jahrzehnte zuvor aufweist, von hohem Interesse: Ebenso wie Bargiel schuf Svendsen sein Oktett im Rahmen seines Studiums am Leipziger Konservatorium (1863–67). Am 20. Februar 1866 war die Komposition abgeschlossen.<sup>127</sup> Und wie bei diesem sollte sich die außerordentlich erfolgreiche Uraufführung des Oktetts im Rahmen eines Prüfungskonzertes des Konservatoriums am 9. Mai 1866 im Leipziger Gewandhaus, bei dem aufgrund des stürmischen Beifalles das Scherzo wiederholt werden musste,<sup>128</sup> als Meilenstein in seiner Karriere als Komponist entpuppen: Die Begeisterung über das Werk, die offenbar vor allem von seinen Mitschülern ausging und getragen wurde,<sup>129</sup> brachte Svendsen sogleich das Angebot des Verlagshauses Breitkopf & Härtel ein, das Oktett in den Druck zu geben. Zudem erhielt er für die Komposition den ersten Preis des Konservatoriums. Mit dem Oktett sollte Svendsen auch in den kommenden Jahrzehnten der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bei prominenten Aufführungen ein internationaler Erfolg beschieden sein.<sup>130</sup> Allerdings

126 Von prägendem Einfluss waren hier seine Studien bei Carl Arnold (1794–1873) in den Jahren 1860–62. Dieser war bereits 1848 aus Deutschland zugewandert und gab aus seiner musikalischen Heimat wichtige Impulse an zahlreiche Schüler in Norwegen weiter (vgl. Friedhelm Krummacher, *Das Streichquartett*, Bd. 2, S. 105). Svendsen profitierte nach eigener Aussage neben den musiktheoretischen Unterweisungen vor allem als Interpret von Arnold, unter dessen Leitung vorrangig Streichquartette von Mozart gespielt wurden (vgl. Dag Schjelderup-Ebbe, *Johan Svendsens frühe Entwicklung im Lichte des Einflusses durch seinen Lehrer Carl Arnold*, S. 49). Nachdem Svendsen den Violinvirtuosen Ole Bull kennen gelernt hatte, konkretisierte sich bei ihm der Wunsch, sein Geigenspiel zu perfektionieren und hierzu an das Konservatorium in Leipzig zu gehen. Nach einem zweijährigen Geigenstudium bei Ferdinand David musste er dieses Karriereziel aus gesundheitlichen Gründen allerdings aufgeben, woraufhin er sich verstärkt auf die Sparten Orchesterleitung und Komposition bei den Lehrern Carl Reinecke (Komposition), Moritz Hauptmann und Ernst Friedrich Richter (Musiktheorie) konzentrierte.

127 Vgl. Finn Benestad/Dag Schjelderup-Ebbe, *Johan Svendsen*, S. 380.

128 In einem Brief an seinen Vater schilderte Svendsen die mit 14 Proben außerordentlich aufwändige Probenarbeit unter seiner Leitung und den Ablauf des Konzertes, in dem es vier „Vorhänge“ für das Oktett gab (vgl. Brief vom 24.5.1866, in englischer Übersetzung zitiert in: ebda., S. 55).

129 Vgl. Selmar Bagge, Rezension des Partiturdruks, in: *Leipziger AmZ* 2 (1867) Nr. 44, S. 352.

130 Allein in der umfangreichen biographischen Arbeit *Johan Svendsen. The Man, the Maestro, the Music* von Finn Benestad und Dag Schjelderup-Ebbe sind neben der Uraufführung 15 weitere Aufführungen des Oktetts zwischen 1867 und 1889 in Oslo (1867, 1877), Weimar (1870), New York (1871), Kopenhagen (1873, 1889), Paris (1878, 1879, 1880), Kassel (1880), Neapel (1880), London (1882) und St. Petersburg (1885) dokumentiert. Ein großes Podium erhielt das Werk etwa auf der zweiten Versammlung deutscher Tonkünstler in Weimar am 28. Mai 1870, wo es den krönenden Abschluss eines umjubelten Konzertes mit „Werken neuerer Komponisten“ bildete und von einem Ensemble interpretiert wurde, in dem sich ein erlesener Kreis von Musikern zusammengeschlossen hatte. Zu ihnen zählten David, Hellmesberger, Heckmann, Servais und Fitzenhagen (vgl. *NZfM* 66, 1870, Nr. 23, S. 220). 1877 kam das Oktett in London zur Aufführung, wo Svendsen Pablo de Sarasate kennen gelernt hatte. Der Geigenvirtuose präsentierte in der laufenden Saison Svendsens gesamte Kammermusik der Öffentlichkeit (vgl. John H. Baron, *Intimate*

blieb die Leipziger Studienkomposition auch eines der wenigen Werke Svendsens, denen ein größerer Erfolg beschieden war.<sup>131</sup>

Blickt man auf die publizistischen Reaktionen, die Svendsen mit seinem Aufsehen erregenden Werk hervorrief, so treten zwei Aspekte deutlich hervor: Das Oktett wurde zum einen in die Mendelssohn'sche Tradition gestellt und war zugleich mehrfach Anlass, grundsätzlich die Legitimation einer Kompositionen zu diskutieren, die man – vor allem aus dem Verständnis der konservativen Leipziger Tradition heraus – am kammermusikalischen Satzideal des Streichquartetts messen wollte, in der aber auch orchestralen Klangwirkungen eine wesentliche Rolle eingeräumt wird. So wird zwar durchaus Svendsens geschickte Arbeit mit Klangfarben allgemein als gekonnt und originell anerkannt und beispielsweise der an Mendelssohn erinnernde Klangreiz des Scherzos hervorgehoben:

„Wirklich neue Klang-Effecte und überraschende Züge bot das darauf folgende Scherzo in seinem bald reizenden Spiel der Instrumente, bald elfenspukartigen Uebermuthen [...].“<sup>132</sup>

*Music. A History of the Idea of Chamber Music*, S. 365). Eine besondere Rolle in der Aufführungsgeschichte des Werkes spielte Paris, wo Svendsens Oktett u. a. Ende Juli 1878 im Rahmen der Weltausstellung in einem Konzert zu Gehör kam, in dem skandinavische Musik vorgestellt wurde (vgl. Finn Benestad/Dag Schjelderup-Ebbe, *Johan Svendsen*, S. 174). Bevor sich Svendsen 1883 endgültig in Kopenhagen niederließ, gehörte Paris zu den Orten, in denen seine Kompositionen großen Anklang fanden und wo er eine Reihe von Gönnern fand. Besonders in den Jahren 1878 bis 1880, in denen Svendsen in Paris lebte, stand das Oktett mehrfach auf dem Programm privater Soireen und öffentlicher Konzerte (vgl. hierzu auch Harald Herresthal, *Kammermusik des 19. Jahrhunderts in Norwegen: Mit einem Ausblick auf die Nachbarländer*, S. 124). Bemerkenswert ist ferner eine Aufführung des Werkes in St. Petersburg während einer Konzertreise Svendsens Anfang 1885. Sie kam auf Vermittlung Anton Rubinštejn zustande und brachte Svendsen u. a. in engen Kontakt mit Rimskij-Korsakov. Beide hatten sich wenige Jahre zuvor mit der Komposition von Streichsextetten beschäftigt. Zuletzt sei noch eine Aufführung auf dem Nordischen Musikfest von 1889 in Kopenhagen genannt, das unter der Leitung des Gade-Schülers Otto Malling durchgeführt wurde und die Hauptrepräsentanten der skandinavischen Musik Hartmann, Gade, Svendsen und Grieg ins Zentrum stellte (vgl. Finn Benestad/Dag Schjelderup-Ebbe, *Johan Svendsen*, S. 251). Vier Jahre später schuf Malling selbst das letzte Streichoktett vor der Jahrhundertwende (s. u.).

131 So wird das Werk etwa in Carl Reineckes Rückblick „Meine Schüler und ich“ (*NZfM* 78, 1911, Nr. 24, S. 374) und in L. Frankensteins Nekrolog auf Svendsen für die *NZfM* (78, 1911, Nr. 25, S. 391) innerhalb des Œuvres als „sehr bekannt gewordenes“ bzw. früher „oft gespieltes Streichoktett“ besonders herausgestellt. Auch für Svendsens Studienkollegen Alfred Richter (1846–1919) blieb das Oktett im Rückblick die herausragende Komposition: „Svendsen galt als Schüler des Konservatoriums für außerordentlich begabt. Soweit ich mich zurückerinnern kann, hat keiner unter seinen Mitschülern eine solche Begeisterung erweckt wie er, obgleich, was Leistungen und Ruhm betrifft, es andere viel weiter gebracht haben. Im Gegensatz zu diesen, die meist in sehr jugendlichem Alter in das Konservatorium als Schüler eintraten, stand Svendsen bereits im Mannesalter und bot nicht mehr wie viele andere unbehilfliche Schülerleistungen. Er hatte bereits den Höhepunkt erreicht, den zu erreichen ihm überhaupt beschieden war, und sein Oktett, das er als Schüler geschrieben, blieb somit auch sein bestes Werk. Der Enthusiasmus, den es unter uns jungen Leuten erregte, war ganz beispieldlos: Alle blickten damals auf ihn als den kommenden Mann, nach dem sich alle sehnten, denn in Brahms wollten die meisten den damals noch nicht erblicken“ (*Aus Leipzigs musikalischer Glanzzeit*, S. 352).

132 *NZfM* 63 (1866) Nr. 21, S. 175.

Doch wird fast durchgehend bemängelt, dass Svendsens Oktettsatz zu wenig thematische und „eigentlich polyphone Arbeit“<sup>133</sup> enthalte. Die deutlichsten Worte fand in dieser Hinsicht Selmar Bagge, Herausgeber der *Leipziger AmZ* und publizistische Speerspitze der Leipziger Schule, in einer außergewöhnlich umfangreichen Besprechung des Werkes, in der er Svendsens Oktett einer idealisierten Quartettfaktur der Meister Mozart und Haydn gegenüberstellte und damit allgemeine Vorbehalte gegenüber großen Besetzungen innerhalb der Kammermusik für Streicher begründete.<sup>134</sup>

So standen der euphorischen Aufnahme des Oktetts durch das Publikum, das sich bei der Uraufführung zu einem wesentlichen Teil aus dem musikalischen Nachwuchs der Konservatoriumsklassen zusammensetzte, grundsätzliche Bedenken in der Musikpublizistik bezüglich der ästhetischen Ausrichtung der Komposition gegenüber. Die stark divergierenden Bilder, die durch die frühe Rezeption von Svendsens Oktett entworfen werden, spiegeln den eigentümlich verhärteten Zustand der etablierten Musikkultur Leipzigs in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert wider, auf den Svendsen bereits während des Entstehungsprozesses des Oktetts reagierte: Wie er Jahre später seinem ehemaligen Studienkollegen Edvard Grieg berichtete, hatte er das Oktett komponiert, geprobt und aufgeführt, bevor sein Lehrer Carl Reinecke, eine der unerschütterlich konservativen ästhetischen Instanzen, auch nur eine Note zu Gesicht bekommen hatte.<sup>135</sup> Entsprechend zurückhaltende Reaktionen aus den Reihen der Lehrerschaft schildert Alfred Richter, ebenfalls ein Studienkollege, im Rückblick:

„In der Tat war das Werk auch ein sehr eigenartiges und blendendes und machte, solange man es nicht unter die Lupe nahm das Aufsehen, das es erregte, begreiflich. Nur seine Lehrer, besonders Hauptmann und Richter, teilten diesen Enthusiasmus nicht, wenigstens nicht ohne Einschränkung, obgleich auch sie im Banne der großen Begabung Svendsens standen. Ihr völlig übereinstimmendes Urteil war: Svendsen versteht es nicht, einen gesunden Organismus zu schaffen, weil er nicht mit dem Stoff zu wirtschaften versteht. Eine Pikanterie reiht er ohne logischen Zusammenhang an die andere, auf diese Weise muß er sich bald erschöpfen.“<sup>136</sup>

Unter den Schülern des Leipziger Konservatoriums, die ein Werk für eine der großen Streicherbesetzungen schufen, besteht noch im Falle von Ernst Rudorff (1840–1916) ein unmittelbarer zeitlicher Zusammenhang zwischen Studium und Werkgenese: Rudorff hatte die Komposition seines Sextetts op. 5 für drei Violinen, Viola und zwei Violoncelli möglicherweise noch

133 Der Rezensent verbindet mit diesem Hinweis den Rat, „der äußerst talentvolle, vielversprechende Komponist [täte gut daran,] bei späteren Werken mehr Gewicht auf die polyphone Behandlung seiner Gedanken [zu] legen“ (*Signale* 24, 1866, Nr. 26, S. 468). Diesen Aspekt rückt auch der Korrespondent der *Leipziger AmZ* ins Zentrum seiner Ausführungen: „Der junge Mann wird gut thun, hauptsächlich solche Sachen zu schreiben, in denen mit ‚Effekten‘ gar nichts zu machen ist, z. B. Streichquartette: hieran in seiner eigentlichen musikalischen Gestaltung erstarkt, wird er dann auch ohne Gefahr sich wieder anderen Formen zuwenden können“ (I, 1866, Nr. 20, S. 164).

134 *Leipziger AmZ* 2 (1867) Nr. 44, S. 351 ff.; auf Bagges Rezension wird im nachfolgenden Kapitel noch ausführlicher eingegangen.

135 Brief von Svendsen an Grieg vom 15.12.1878 (vgl. Finn Benestad/Dag Schjelderup-Ebbe, *Johan Svendsen*, S. 55).

136 *Aus Leipzigs musikalischer Glanzzeit*, S. 352 f.



während des Studiums (1859–61) begonnen, spätestens aber wohl noch vor Abschluss seiner ergänzenden Privatstunden bei Moritz Hauptmann (Komposition) und Carl Reinecke (Klavier) in den Jahren 1861–62 vollendet.<sup>137</sup>

Ferdinand David, dem Rudorff sein Sextett „in dankbarster Verehrung“ zueignete,<sup>138</sup> führte das dreisätzige Werk „im Manuskript“ erstmals in der 3. Abendunterhaltung für Kammermusik am 4. Dezember 1863 im Leipziger Gewandhaus auf, wo es als Novität vom Publikum offensichtlich „höchst beifällig“ aufgenommen wurde. Rudorff wurde als ehemaliger Schüler des Konservatoriums präsentiert und Mendelssohns Vorbild bei „einiger Selbstständigkeit“ des Nachwuchskünstlers als selbstverständliche Einflussgröße konstatiert.<sup>139</sup> In diesem Kontext hob der Rezensent der *Signale* das Fehlen des inzwischen in Mode gekommenen Scherzo-Satzes besonders hervor, wobei er diesen Umstand als „einen Act der Ueberwindung“ eher mit Lob beschied:

„[...] denn bekanntlich ist das Scherzo immer dasjenige Gebiet, auf dem junge Tonsetzer am ehesten und leichtesten Siege erfechten, und es beweist immer einen gewissen Muth, wenn einer es unternimmt, auch ohne die prickelnden Scherzorhythmen fertig zu werden.“<sup>140</sup>

Es ist offensichtlich, dass Rudorff bei der Ensemblezusammensetzung mit drei Violinen, einer Bratsche und zwei Violoncelli auf das Sextett des Widmungsträgers Ferdinand David Bezug nahm, das während Rudorffs Studienzeit um 1861 entstanden war und erstmals die diskantbetonende Besetzung aufweist.<sup>141</sup> Es sollten auch die einzigen Werke für diese Instrumentenkombination bleiben.<sup>142</sup>

137 Dies geht aus einem Brief Hauptmanns an Rudorff vom Oktober 1863 hervor: „David sagte mir heut, daß Ihr Sextett ganz bestimmt in einer Quartettsoiree aufgeführt würde und zwar in der ersten Hälfte des Dezember. Das wird ihnen etwas zu früh sein; David will es aber gern an dem Abend geben, wenn Frau Schumann spielt, die es doch auch zu hören sehr interessieren würde. [...] Ich freue mich die Composition wieder zu hören“ (Brief aus Leipzig vom 31.10.1863, zitiert nach: *Briefe von Moritz Hauptmann an Ludwig Spohr und andere*, S. 166 f.).

138 Vgl. das Titelblatt des bei Bartholf Senff im Jahr 1865 herausgegebenen Partiturdrukkes.

139 Vgl. die Besprechung in der *NZfM* 59 (1863) Nr. 24, S. 208.

140 *Signale* 21 (1863) Nr. 51, S. 838.

141 Über die enge Verbindung mit David hinaus soll ein weiterer möglicher Zusammenhang mit dem Leipziger Repertoire nicht unerwähnt bleiben: Rudorff war vor dem Eintritt in das Konservatorium auf Vermittlung Clara Schumanns, die mit seiner Mutter bekannt war, ab 1850 acht Jahre lang Schüler Woldegar Bargiels (vgl. hierzu Stephanie Twiehaus, *Ernst Rudorff und die Familie Schumann*, S. 166 f.). Rudorff äußerte sich in seinen Erinnerungen noch tief beeindruckt über den Unterricht bei Bargiel, der neben der Ausbildung am Klavier auch intensive Unterweisungen in Musiktheorie und Komposition umfasste. Bargiel ließ Rudorff Kompositionen in verschiedensten Genres anfertigen und legte großen Wert darauf, möglichst viel Musik in Konzerten zu hören und theoretisch zu studieren (vgl. Ernst Rudorff, *Aus den Tagen der Romantik. Bildnis einer deutschen Familie*, S. 213 ff.). Daher kann man davon ausgehen, dass Bargiel Rudorff auch mit den Oktetten Mendelssohns und Gades konfrontierte, die zweifellos eine bedeutende Rolle in der eigenen Biographie spielten. Auf ihr Vorbild geht immerhin seine eigene Oktettkomposition aus dem Jahr 1850 zurück, mit der er am Ende seines Studiums so grandios debütierte.

142 Michael Kube hat in seiner Studie *Brahms' Streichsextette und ihr gattungsgeschichtlicher Kontext* bezüglich der Entstehungsgeschichte von Rudorffs Sextett eine andere Spur verfolgt und nicht die naheliegenden engen Konnotationen mit Ferdinand David und dem Leipziger Konservatorium fokussiert. Aufgrund seiner falschen chronologischen Einordnung des 1862 entstandenen Sextetts ins Jahr 1865 (tatsächlich das Jahr der Drucklegung), kontextualisiert er das Werk einzig mit den Sextetten von Johannes Brahms.

Die übrigen in der oben stehenden Übersicht aufgeführten Absolventen des Konservatoriums schufen ihre groß besetzten Kammermusikwerke für Streicher erst in einem größerem zeitlichen Abstand zu ihrer Studienzeit in Leipzig. Darunter verweisen Nicolaj von Wilm (1834–1911) und Karl Davydov (1838–1889), die noch in den 1850er-Jahren in Leipzig studierten, auf einen Repertoirezweig, der – wie nachfolgend gezeigt wird – Mitte der 1870er-Jahre in St. Petersburg unvermittelt und innerhalb kurzer Zeit entstand.

Ein besonderes Licht auf das Repertoire werfen darüber hinaus die Kompositionen für Streichsextett (1880) und -oktett (1882) von Heinrich Schulz-Beuthen (1838–1915), der Anfang der 1860er-Jahre Schüler am Leipziger Konservatorium war. Schulz-Beuthen ist schon deshalb von großem Interesse, weil bei ihm mit der zeitlichen Distanz zwischen seiner Ausbildung in Leipzig und der Entstehung der beiden Kompositionen auch eine deutliche ästhetische Umorientierung einherging: Nach dem Studium in Leipzig, dem er durch Privatunterricht bei dem ehemaligen Liszt-Schüler Carl Riedel eine individuelle Ausrichtung jenseits der konservativen Unterrichtsinhalte gab,<sup>143</sup> siedelte der Kommilitone Svendsens und Griegs 1866 nach Zürich über, wo er Beziehungen zur Familie Wesendonk pflegte und wohl auch deren Unterstützung suchte. In den folgenden 14 Jahren, die Schulz-Beuthen in Zürich lebte, entwickelte er sich sowohl als Komponist wie auch publizistisch zu einem entschiedenen Parteigänger der Neudeutschen Schule in der Schweiz.<sup>144</sup> Im Zentrum seines kompositorischen Werks steht eine Reihe programmatischer Orchesterwerke, darunter mehrere Symphonien mit Titeln und Symphonische Dichtungen.<sup>145</sup> Auch der größere Teil seines nicht sehr umfangreichen Kammermusikœuvres ist mit programmatischen Titeln versehen.

Die „Gedenk-Blätter“ *Abschieds Klänge* für Streichsextett op. 28 sind 1880 noch in Zürich,<sup>146</sup> die heute verschollenen *Trauerempfindungen* für Streichoktett op. 16b<sup>147</sup> nach der Übersiedelung nach Dresden<sup>148</sup> 1882 entstanden.<sup>149</sup> Dass Schulz-Beuthen bei der Konzeption nicht Kammer-

Kube geht davon aus, dass Rudorff Brahms' erstes Sextett „mit großer Wahrscheinlichkeit“ gekannt hat und mit dem zweiten „auf jeden Fall noch vor Abschluss seiner Komposition“ vertraut war (S. 159). Hintergrund dieser Aussage ist, dass Rudorff über Clara Schumann im Januar 1865 das Manuskript der ersten drei Sätze des noch nicht fertiggestellten Sextetts op. 36 von Johannes Brahms mit der Bitte um Beurteilung zugekommen war (vgl. Brief von Brahms an Rudorff vom 18.1.1865, in: Johannes Brahms, *Briefwechsel*, Bd. 3, S. 149). Tatsächlich hatte Rudorff sein Sextett längst vollendet, bevor Brahms die Komposition des Sextetts im Spätsommer 1864 in Angriff nahm (vgl. Margit McCorkle, *Johannes Brahms. Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis*, S. 130).

143 Vgl. Alois Zosel, *Heinrich Schulz-Beuthen (1838–1915). Leben und Werke*, S. 12.

144 Vgl. Chris Walton, *Heinrich Schulz-Beuthen (1838–1915). Eine biographische Skizze*, S. 20 ff.

145 Vgl. hierzu das analytische Kapitel „Programmmusik“ in: Alois Zosel, *Heinrich Schulz-Beuthen (1838–1915). Leben und Werke*, S. 34–64.

146 Der Partiturdruk ist mit folgender Datierung versehen: „Zürich im Sept. 1880“.

147 Vgl. das aktuelle Werkverzeichnis in: Chris Walton, *Heinrich Schulz-Beuthen (1838–1915). Eine biographische Skizze*, S. 73 f.

148 Ausschlaggebend für den Umzug nach Dresden mag gewesen sein, dass sich hier die Familie Wesendonk bereits Jahre zuvor niedergelassen hatte und sich im ungleich regeren Musikleben Dresdens weit bessere Arbeits- und Aufführungsmöglichkeiten für Schulz-Beuthen boten.

149 Im Bereich der Kammermusik sind den beiden groß besetzten Streicherwerken lediglich drei Kompositionen für Violine und Klavier vorangegangen.



musik im herkömmlichen Sinne vorschwebte, macht bereits die alternativ angegebene Besetzungsvariante der *Abschiedsklänge* für ein Streichorchester deutlich: Als „Gedenk-Blätter“ charakterisiert, setzen sie sich aus einer Folge von vier knapp bemessenen Sätzen dar, in denen jeweils kurz auflebende Klangbilder wechselnden Charakters in wenigen Takten entworfen werden.

Als Stimmungsbilder „neudeutscher“ Prägung stellen Schulz-Beuthens Kompositionen für Streichsextett und Oktett Ausnahmewerke eigener Ästhetik innerhalb des Repertoires dar, die auf den ersten Blick kaum schlüssig einzuordnen sind. Doch erscheinen sie im Kontext mit der beschriebenen Ausbildung am Leipziger Konservatorium gerade als besonders interessante Phänomene: Der Verzicht auf die breite Klangfarbenpalette unter Reduzierung des orchestralen Ensembles auf einen vielstimmigen Streicherklang lässt sich bei Schulz-Beuthen, dem emphatischen Anhänger der „Neudeutschen Schule“, wohl vor allem dadurch erklären, dass der ehemalige Schüler Ferdinand Davids die Qualitäten dieses Timbres in unterschiedlichen Facetten bereits kennen gelernt hatte. Es ist nicht davon auszugehen, dass Schulz-Beuthen ohne seine speziellen Erfahrungen in den unterschiedlich zusammengesetzten Streicherensembles der Violinklasse Ferdinand Davids die vergleichsweise monochromen Besetzungen Streichoktett und Streichsextett für seine Stimmungsbilder ausgewählt hätte.

Aus den singulären Rahmenbedingungen der Leipziger Schule, die stark in Mendelssohns Persönlichkeit und Werk verwurzelt waren und der Ausbildung am Konservatorium sowie der Musikkultur in dessen Umfeld für Jahrzehnte ihren besonderen Stempel aufprägten, ging die größte und einflussreichste Komponistengruppe hervor, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Sextette und Oktette schuf. Das starke verbindende Moment des „Herkommens“ begründete im einzelnen Fall in unterschiedlicher Weise und Intensität die Motivation, eine Auseinandersetzung mit den zwei nach wie vor unkonventionellen Streicherbesetzungen Sextett und Oktett zu suchen. Exemplarisch wurde dies an den Musikerpersönlichkeiten Gade und Schulz-Beuthen deutlich, die mit ihren Oktettkompositionen eindrucksvoll die Spanne der Adaptionsmöglichkeiten von einer unmittelbaren Bezugnahme auf das prägende Vorbild Mendelssohn bis zu einer eher losen Anknüpfung in einem veränderten ästhetischen Kontext abstecken.

### 10. 2. 3 Zwei Repertoirezweige mit Leipziger Wurzeln in Kopenhagen und St. Petersburg

Die starke internationale Ausstrahlung der Leipziger Schule manifestiert sich darüber hinaus in den beiden bereits angesprochenen Repertoirezweigen, die sich in Kopenhagen und St. Petersburg ausbildeten. In beiden Fällen geschah dies, nachdem sich eine lokale Musikkultur und akademische Ausbildungsstrukturen nach Leipziger Vorbild etabliert hatten. In Kopenhagen war hierfür vor allem Niels W. Gade verantwortlich, aus dessen Schülerkreis eine Oktett- und eine Sextettkomposition hervorgingen.

Als ehemaliger Vertrauter Mendelssohns sowie als Gewandhauskapellmeister und Kompositionslehrer am Leipziger Konservatorium hatte Gade nach der Rückkehr nach Kopenhagen genügend Renommee, um die aus Leipzig mitgebrachten Erfahrungen und Vorstellungen mit

### Kopenhagener Sextett- und Oktettrepertoire aus dem Umkreis Gades und Svendsens

Komponist/Werk	biographischer Kontext
N. W. Gade (1817–90) <i>Oktett</i> op. 17 (1848) <i>Sextett</i> op. 44 (1863)	Lehrer am Leipziger Konservatorium (1845–47) Gewandhauskapellmeister (1844–48) Orchesterleiter der <i>Musikforeningen</i> Kopenhagen (ab 1850) Gründer und Direktor des Kopenhagener Konservatoriums (1866–90)
J. S. Svendsen (1840–1911) <i>Oktett</i> op. 3 (1866) <i>Sextett</i> (um 1870)	erste Ausbildung bei Karl Arnold in Christiania (Oslo) Schüler am Leipziger Konservatorium (1863–67) Kapellmeister der Kgl. Oper in Kopenhagen (1882–1908)
L. Glass (1864–1936) <i>Sextett</i> op. 15 (1892)	Schüler Gades (bis 1884) Vorstand der Kopenhagener Kammermusikvereinigung <i>Symphonia</i>
O. Malling (1848–1915) <i>Oktett</i> op. 50 (1893)	Schüler Gades am Kopenhagener Konservatorium (1869–71) Dirigent der Kopenhagener <i>Koncertforeningen</i> (1874–93) Kompositionslehrer am Kopenhagener Konservatoriums (1885–1915) Leiter des Nordischen Musikfestes (1889) Direktor des Kopenhagener Konservatoriums (1899–1915)
H. Børresen (1876–1954) <i>Sextett</i> op. 5 (1901)	Schüler Svendsens (1895–ca. 1900) freischaffender Musiker und Komponist in Kopenhagen

nachhaltiger Wirkung in seiner Heimatstadt umzusetzen.<sup>150</sup> Sein Ziel war, die Rahmenbedingungen und die ästhetischen Leitbilder des Leipziger Musiklebens auch in seiner Heimatstadt zu installieren. Ein entscheidender Schritt in diese Richtung wurde mit dem Aufbau einer musikalischen Lehranstalt akademischen Zuschnitts vollzogen, wie sie bis in die 1860er-Jahre weder in Dänemark noch in den übrigen skandinavischen Ländern existierte. Gade gestaltete den Lehrplan für das 1866 gegründete und 1867 eröffnete Kopenhagener Musikkonservatorium zusammen mit seinen Kollegen Hartmann und Paulli getreu dem Leipziger Vorbild von Mendelssohns Hand.<sup>151</sup> Zugleich war Gade die zentrale Kontaktperson für eine Reihe ehemaliger Absolventen des Leipziger Konservatoriums skandinavischer Herkunft. Zu ihnen zählte Johan Svendsen, der 1882 nach Kopenhagen ging und im folgenden Jahr auf den Posten des Kapellmeisters an der königlichen Oper berufen wurde, womit er die ranghöchste Position im dänischen Musikleben ausfüllte.

Mit Gade und Svendsen dominierten somit zwei Musiker die Kopenhagener Musikkultur, die jeweils sehr erfolgreich mit einen bedeutenden Beitrag zum schmalen Oktettrepertoire hervorgetreten waren.<sup>152</sup> Gade hatte zudem im Jahr 1864 als erster dänischer Komponist ein Streich-

150 Der gesamte Komplex der Entwicklung des dänischen Musiklebens unter dem Einfluss Niels W. Gades ab 1850 wurde von Yvonne Wasserloos sehr detailliert in ihrer Dissertation *Kulturzeiten. Niels W. Gade und C. F. E. Hornemann in Leipzig und Kopenhagen* aufgearbeitet.

151 Der Fächerkanon für eine gleichermaßen theoretisch wie praktisch ausgerichtete Ausbildung konservativen Zuschnitts war identisch angelegt (vgl. *Det Kongelige Danske Musikkonservatorium 1867–1917*, S. 13). Entsprechend wurde auch die Beschränkung der Instrumentalklassen auf Klavier und die Streichinstrumente aus Leipzig übernommen (vgl. hierzu auch Yvonne Wasserloos, *Kulturzeiten*, S. 230), womit sich die angebotenen Unterweisungen im Ensemble- und Orchesterspiel auch in Kopenhagen vor allem auf den Streicherapparat konzentrierten.

152 Svendsens Oktett war bereits zehn Jahre vor seiner Übersiedlung nach Dänemark am 6. Mai 1873 erstmals in Kopenhagen aufgeführt worden, wofür er als norwegischer Nachwuchskünstler ein anerkennen-

sextett komponiert. Ferner existiert ein Hinweis Joseph Joachims darauf, dass Svendsen sich ebenfalls wenige Jahre später mit der Sextettbesetzung kompositorisch auseinandergesetzt hatte.<sup>153</sup> Die beiden Leitfiguren bereiteten offenbar den Boden für weitere Kompositionen in den beiden Besetzungsgrößen, die von ihren Schülern Louis Glass, Otto Malling und Hakon Børresen in einem engen zeitlichen Zusammenhang zwischen 1892 und 1901 in Kopenhagen geschaffen wurden.

Bei den Sextetten von Glass und Børresen handelt es sich jeweils um Werke, die in einem frühen Stadium der kompositorischen Entwicklung nach den Studien bei Gade bzw. Svendsen entstanden waren.<sup>154</sup> Otto Malling (1848–1915) war dagegen bereits im Kopenhagener Musikleben als Dirigent und Lehrer am Konservatorium fest etabliert,<sup>155</sup> als er 1893 sein Oktett schuf. Malling wurde wie Glass und Børresen in Kopenhagen geboren und absolvierte als einer der frühesten Jahrgänge zwischen 1869 und 1871 sein Musikstudium u. a. bei Gade, mit dem er Zeit seines Lebens freundschaftlich verbunden war. Im Vorfeld der Oktettkomposition rückt zudem eine herausragende Veranstaltung ins Blickfeld, die unter Mallings Leitung organisiert und durchgeführt wurde und bei der einem Werk dieser nach wie vor außergewöhnlichen Besetzung ein prominenter Platz eingeräumt wurde: das 1889 in Kopenhagen veranstaltete „Nordische Musikfest“. Zusammen mit Gade, Hartmann und Grieg wurde hier Svendsen als einer der Hauptvertreter der skandinavischen Musik in das Zentrum des Festivalprogramms gestellt, wobei die frühe Oktettkomposition op. 3 neben zwei weiteren Werken das kompositorische Œuvre Svendsens repräsentierte.<sup>156</sup> Angesichts der Tatsache, dass Malling vier Jahre

des Presseecho erhielt (vgl. die Besprechungen im Kopenhagener *Dagbladet* und in der *Berlingske Tidene*, wo Svendsen als junger norwegischer Komponist vorgestellt wird, der in Deutschland seine Ausbildung erhielt. Sie sind in Auszügen und englischer Übersetzung wiedergegeben in: Finn Benestad/Dag Schjelderup-Ebbe, *Johan Svendsen*, S. 130).

- 153 Am 29. Januar 1872 berichtete Joachim seiner Frau in einem Brief aus St. Petersburg von der Teilnahme an einer Quartettoiree bei Großfürst Constantin, bei der neben dem zweiten Sextett von Brahms „ein Satz aus einem Sextett von Svendsen“ gespielt worden sei. Großfürst Constantin habe gewünscht, dass er das Werk kennen lerne (*Briefe von und an Joseph Joachim*, Bd. 3, S. 88 f.). Diese Komposition ist allerdings nicht nachweisbar oder anderweitig dokumentiert. Dafür, dass es sich bei dem Werk tatsächlich um ein Sextett und nicht etwa um eine Verwechslung mit dem Oktett Svendsens gehandelt hat, spricht die Tatsache, dass bei der Veranstaltung mit Brahms' Sextett eine weitere Komposition in der Besetzung zu Gehör gebracht wurde.
- 154 Das Sextett op. 15 (1892) gehört zu den frühesten Kompositionen des Violoncellisten und Pianisten Louis Glass. Es ist ein Jahr nach einer Studienkomposition für Streichquartett entstanden (vgl. Friedhelm Krummacher, *Das Streichquartett*, Bd. 2, S. 129) und zählt zu den wenigen Kompositionen Glass', die in den Druck gingen. Von den Streichquartetten wurde nur das vierte in fis-Moll op. 36 (1901–06) im Jahr 1907 veröffentlicht. Hakon Børresen widmete sein 1901 vollendetes und bereits zwei Jahre später bei Breitkopf & Härtel im Druck erschienenes Sextett op. 5 Edvard Grieg. Es ist kurz nach seinen Studienjahren bei Svendsen (vgl. Finn Benestad/Dag Schjelderup-Ebbe, *Johan Svendsen*, S. 129) als erste Kammerkomposition für Streicher entstanden.
- 155 Malling bildete als Hauptdirigent der *Koncertforeningen* neben Gade, der die *Musikforeningen* leitete, eine der beiden tragenden Säulen des Kopenhagener Konzertlebens. Als Lehrer für Musiktheorie und Komposition wurde er 1885 an das Kopenhagener Konservatorium berufen, dem er in der Nachfolge Gades ab 1899 bis zu seinem Lebensende als Direktor vorstand.
- 156 Neben dem Oktett wurde noch Svendsens 2. Symphonie op. 15 und die *Zwei Isländischen Melodien* op. 30 für Streichorchester aufgeführt (vgl. Finn Benestad/Dag Schjelderup-Ebbe, *Johan Svendsen*, S. 251).

darauf als erster Komponist seit mehr als einem Jahrzehnt wieder die kompositorische Auseinandersetzung mit der Besetzung suchte (die letzten Oktettkompositionen schufen Raff und Schulz-Beuthen in den Jahren 1872 bzw. 1882) und erst ab 1900 mit den Oktetten Enescus und Glièrs weitere Beiträge zu dem Repertoire in einem gänzlich anderen Umfeld entstehen sollten, sind die Oktette Gades und Svendsens schon aus biographischer Perspektive als zentrale Anregung für Malling zu bewerten.<sup>157</sup>

Im skandinavischen Raum konnte sich einzig in Kopenhagen ein signifikantes und zudem zusammenhängendes Repertoire groß besetzter Kammermusik für Streicher ausbilden. Damit wird – wie schon im Leipziger Umfeld, nur im kleineren Maßstab – deutlich, dass hierfür offensichtlich bestimmte Anregungsmechanismen vorhanden sein mussten: prägende Vorbilder in Kombination mit entsprechenden Strukturen der Musikvermittlung.<sup>158</sup>

Umfangreicher und chronologisch geschlossener stellt sich der Repertoirezweig dar, der Mitte der 1870er-Jahre in St. Peterburg entstanden ist. Kurz nach der Jahrhundertwende konstatierte Wilhelm Altmann in seinem Aufsatz *Die Kammermusik der Russen*: „Eine gewisse Vorliebe haben die Russen für Sextette zu zwei Violinen, zwei Bratschen und zwei Violoncelle“, wobei er besonders die drei kurz zuvor erschienenen Sextette Rejngol'd M. Glièrs (opp. 1, 7 und 11) und Pëtr I. Čajkovskijs *Souvenir de Florence* hervorhob und „der Vollständigkeit wegen“ noch die Sextette von Karl Davydov und Nicolaj von Wilm anführte.<sup>159</sup> Tatsächlich manifestiert sich diese „Vorliebe“ in einem noch umfangreicheren Werkkorpus, dem Kompositionen für acht und mehr Streicher zur Seite zu stellen sind.

Mit den Sextetten Davydovs und Wilms, deren Leipziger Verbindungen bereits angesprochen wurden, verwies Altmann unbewusst auf einen kurzen Zeitabschnitt der russischen Musikgeschichte, der für die Repertoiregenese groß besetzter Kammermusik für Streicher von besonderem Gewicht war: In den fünf Jahren zwischen 1874 und 1878 traten neben den beiden genannten noch Nicolaj J. Afanas'ev, Nicolaj Rimskij-Korsakov und Anton G. Rubinštejn, die allesamt

157 Obwohl das Oktett eher in eine spätere Schaffensperiode Mallings fiel, so war es doch – wie im Falle der Sextette Glass' und Børresens – eines der frühesten Werke innerhalb seines Kammermusikœuvres. Es bildete sogar Mallings Einstand im Bereich der reinen Streicherkammermusik, dem nur mehr im folgenden Jahr das Streichquartett op. 56 folgen sollte.

158 So ist aus Norwegen kein Werk für eine der beiden großen Besetzungen und aus Schweden neben dem Sextett und dem Oktett von Ludvig Norman nur noch ein Sextett von Per August Ölander (1824–1886) bekannt, der seine Ausbildung als Geiger und Komponist in Uppsala erhalten hatte und einem festen Streichquartettensemble (*Mazerska Quartett*) angehörte (vgl. Kathleen Dale/Robert Layton, Art. *Ölander*, in: *NGroveD1*, Bd. 13, S. 526). Dabei war die Musikkultur auch in diesen beiden Ländern maßgeblich durch deutsche Vorbilder geprägt: Statistisch betrachtet absolvierten mehr Studenten aus Norwegen und Schweden das Leipziger Konservatorium als aus Dänemark (vgl. Yvonne Wasserloos, *Kulturgezeiten. Niels W. Gade und C. F. E. Hornemann in Leipzig und Kopenhagen*, S. 127). Darüber hinaus wirkte in Schweden mit Ludvig Norman einer der frühen Schüler der Leipziger Institution an einflussreichen Positionen als Kompositionslehrer am Stockholmer Konservatorium und als Hofkapellmeister am Königlichen Theater. Doch fand weder sein Sextett noch sein Oktett in Druckausgaben weitere Verbreitung. Außerdem war weder in Norwegen, noch in einem anderen Land die „Leipziger Schule“ personell und institutionell ähnlich dominierend aufgestellt wie in Dänemark in der Ära Gade.

159 *Die Musik* 6 (1906/07) 3, S. 36.

### Groß besetzte Kammermusik für Streicher aus St. Petersburg und Moskau:

bis 1835	Moskau	Franz Xaver Gebel: (1787–1843): Doppel-Quintett d-Moll op. 28
1847 bis 1855	St. Petersburg	Carl Schuberth (1811–1863): Oktett E-Dur op. 23 Aleksėj Fëdorovič L'vov (1798–1870): Streichsextett
1861	Heidelberg	Aleksandr Borodin (1833–1887): Sextett d-Moll
1874 ca. 1875 ca. 1875 1876 1876 1878	St. Petersburg	Nicolaj von Wilm (1834–1911): Nonett a-Moll op. 150 Nicolaj von Wilm (1834–1911): Sextett h-Moll op. 27 Nicolaj J. Afanas'ev (1821–1898): Doppelquartett <i>Novoselje</i> D-Dur Anton G. Rubinštejn (1829–1894): Sextett D-Dur op. 97 Nicolaj Rimskij-Korsakov (1844–1908): Sextett A-Dur Karl J. Davydov (1838–1889): Sextett E-Dur op. 35 Aleksėj A. Davydov (1867–1940): Sextett Es-Dur op. 12
1890	Klin	Pëtr I. Čajkovskij (1840–1893): Sextett <i>Souvenir de Florence</i> d-Moll op. 70
1898 1900 1904 1904	Moskau	Rejngol'd M. Glièr (1874–1956): Sextett c-Moll op. 1 Rejngol'd M. Glièr (1874–1956): Oktett D-Dur op. 5 Rejngol'd M. Glièr (1874–1956): Sextett h-Moll op. 7 Rejngol'd M. Glièr (1874–1956): Sextett C-Dur op. 11

als Musiker- und Komponistenkollegen in St. Petersburg tätig waren, mit insgesamt vier Sextetten, einem Doppelquartett und einem Streichnonett in Erscheinung. Eine derartig gedrängte Werkballung innerhalb einer zusammenhängenden lokalen Musikkultur hatte sich bis dahin noch an keinem anderen Ort entwickeln können und sollte auch ein singuläres Phänomen bleiben.

In St. Petersburg trug die kurze Blüte des groß besetzten Kammermusikrepertoires offenbar keine weiteren Früchte; in Russland folgten lediglich ein Sextett von Davydots Neffen Alexeij und mit größerem zeitlichen Abstand die von Altmann angeführten Sextette Čajkovskijs (1890) und Glièrs (ab 1898), sowie ein Oktett Glièrs (1900) aus dem zweiten musikalischen Zentrum des Zarenreiches: aus Moskau.

Die Entstehung des Repertoires setzte relativ unvermittelt ein: Bereits lange zuvor waren – wie oben erwähnt – das Doppelquintett des Albrechtsberger-Schülers Gebel in Moskau (1835) und das erste Oktett der Mendelssohn-Nachfolge von Carl Schuberth in St. Petersburg (1848) komponiert worden. Beide gehörten ebenso wie Aleksėj Fëdorovič L'vov (1798–1870), der zwischen 1835 und 1855 Primarius eines seinerzeit renommierten St. Petersburger Streichquartetts war<sup>160</sup> und wohl in diesem Zeitraum sein Sextett komponiert hatte,<sup>161</sup> einer deutlich älteren Musikergeneration an, die stark in der deutschen Musikkultur verwurzelt war. L'vov diente ei-

160 Vgl. Dorothea Redepenning, *Geschichte der russischen und der sowjetischen Musik*, Bd. 1, S. 36.

161 Das Sextett ist lediglich im Supplementband von *Cobbetts Cyclopedic Survey of Chamber Music* dokumentiert: demnach ist es bei Schlesinger im Druck erschienen (Bd. 2, S. 617). Es ist davon auszugehen, dass L'vov das Sextett noch vor Auflösung seines Streichquartetts im Jahr 1855 komponierte, womit es sich um die erste Sextettkomposition eines russischen Komponisten handeln würde.



nerseits als hoher Staatsbeamter und persönlicher Adjutant des Zaren, war andererseits als Komponist der russischen Nationalhymne auch ein bekannter Musiker und arrivierter Geigenvirtuose mit zahlreichen internationalen Kontakten. Es ist zu vermuten, dass die Anregung zur Komposition des wohl frühesten Sextetts russischer Provenienz auf L'vovs enge und intensive Beziehung zur Leipziger Musikkultur zurückzuführen ist, wo er in der Saison 1839/40 erstmals mit Robert Schumann und Felix Mendelssohn Bartholdy zusammen traf. Durch mehrere Konzerte, die L'vov teils gemeinsam mit Mendelssohn in Leipzig gestaltete, ist das besondere Interesse des russischen Geigers an Mendelssohns Werk dokumentiert: So präsentierte sich L'vov etwa im Gewandhaus als Solist in Mendelssohns Violinkonzert unter dem Dirigat des Komponisten<sup>162</sup> und führte in einer Reihe von Quartettkonzerten schwerpunktmäßig Kammermusik Mendelssohns auf,<sup>163</sup> wobei auch das Oktett mehrfach auf den Programmen zu finden ist.<sup>164</sup>

Eine weitere frühe Sextettkomposition ist von Aleksandr Borodin (1833–1887) aus dem Jahr 1860 überliefert, der jedoch im Gegensatz zu L'vov bereits der Komponistengeneration angehörte, die Mitte der 1870er-Jahre die kompakte Werkgruppe groß besetzter Streicherkammermusik in St. Petersburg schuf. Allerdings entstand das Sextett, von dem nur ein Allegro und ein Andante überliefert ist,<sup>165</sup> in einem gänzlich anderen Kontext in Deutschland: Bevor sich Borodin 1862 in St. Petersburg der Gruppe um Balakirev, dem einflussreichen „Mächtigen Häuflein“ anschloss, hielt sich der studierte Chemiker zwischen 1859 und 1861 mit einem Stipendium im Ausland auf. Der Nachwuchswissenschaftler war in diesem Zeitraum vor allem in Heidelberg beschäftigt,<sup>166</sup> wo er als passionierter Pianist, Flötist und Violoncellist Anschluss an musikin-teressierte Zirkel suchte und – wie er im Sommer 1860 seiner Mutter berichtete – regelmäßig einmal in der Woche Streichquartett oder Streichquintett spielte.<sup>167</sup> Borodin setzte sich dabei auch kompositorisch intensiv mit den kammermusikalischen Traditionen in Deutschland auseinander. So stellte er sich seiner zukünftigen Frau, die er im folgenden Jahr kennen lernte, sogleich als

162 Vgl. Geoffrey Norris, Art. *Alexey Fyodorovich L'vov*, in: *NGroveD2*, Bd. 15, S. 400.

163 Nach einem Quartettkonzert, bei dem u. a. Werke Mendelssohn – wiederum in Anwesenheit des Komponisten – zur Aufführung kamen, äußerte sich Schumann sehr positiv über L'vov als Kammermusiker (vgl. Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Bd. 1, S. 470 f.).

164 Dies geht beispielsweise aus folgender Berichterstattung in der *AmZ* vom 25. Nov. 1840 hervor: „Am 8ten November dieses Jahres wiederholte sich eine solche Einladung [zu einer größeren musikalischen Privatunterhaltung im Saale des Gewandhauses], da Herr Oberst A. Lvoff sich freundlich erboten hatte, vor einem größeren ausgewählten Kreise spielen zu wollen. [...] wir fügen hier nur noch hinzu, dass uns schon früher an andern Orten die Freude wurde, Herrn Lvoff als Quartettspieler zu hören, und wir ihn als solchen weit höher stellen, denn als Konzert- oder Solospieler. [...] Wir haben ihn damals unter mehreren andern bedeutenden Stücken z. B. einige Quartette von Mendelssohn-Bartholdy und dessen Ottett, so auch Quartette von Jos. Haydn, hinreissend, ja fast unnachahmlich spielen hören [...]“ (42, 1840, Nr. 48, Sp. 989).

165 Vgl. das ausführliche Werkverzeichnis von Ernst Kuhn in: *Alexander Borodin. Sein Leben, seine Musik, seine Schriften*, S. 449.

166 Vgl. Nikolai Zinin, *Instruktionen für den Auslandsaufenthalt von Herrn Dr. Borodin* (abgedruckt in: ebda., S. 259).

167 Vgl. David Lloyd-Jones, *Borodin in Heidelberg*, S. 503.

„leidenschaftlicher Mendelssohnianer“ vor.<sup>168</sup> Das Sextett ist in eine Reihe von Kompositionen eingebettet, die entsprechend den aufführungspraktischen Möglichkeiten in Borodins persönlichem Umfeld von der Violoncellosone bis zum Streichquintett reichen.<sup>169</sup>

Bezüglich größerer Streicherbesetzungen verfügte Borodin allerdings bereits seit seinem Chemiestudium in St. Petersburg über einen ungewöhnlichen Erfahrungsschatz: Er gehörte zu einem Kreis musikbegeisterter Instrumentalisten, die sich in den 1850er-Jahren zu Kammermusik-Veranstaltungen bei Ivan Ivanovič Gavruškevič, einem Violoncello spielenden Kanzlei-beamten, zusammenfanden. Über die Programmgestaltung berichtete Gavruškevič dem Borodin-Biographen Stasov:

„Gespielt wurden die Doppelquartette von Spohr und Gade [sic] sowie die Quintette von Boccherini, Feith, Onslow und Gebel. Streichquartette (von Mendelssohn und anderen) wurden in meinem Hause nur selten gespielt, da wir stets ein Überangebot an Geigern und Bratschern hatten. Borodin selbst war lediglich Zuhörer, und nur wenn der Cellist Drobisch<sup>170</sup> nicht anwesend war, beteiligte er sich als Cellist im Part des 2. Cellos an der Aufführung eines Streichquintetts [...]. Interessiert und mit jugendlicher Empfänglichkeit folgte er den Quintetten Boccherinis, mit Erstaunen lauschte er denen Onslows, doch geradezu verliebt war er in Gebels Quintette.“<sup>171</sup>

Angesichts der großen Zahl verfügbarer Streicher ist davon auszugehen, dass Borodin neben Oktetten und Doppelquartetten hier auch das Doppelquintett des verehrten Franz Xaver Gebel und damit die ganze Variationsbreite der überhaupt bekannten kammermusikalischen Streicherbesetzungen kennenlernte.

Unmittelbaren Einfluss auf die groß besetzte Kammermusikproduktion der 1870er-Jahre in St. Petersburg konnte Borodins Sextett nicht nehmen. Das Werk wurde von Borodin nicht publiziert und ist erst 1946 im Druck erschienen. Dass es in Borodins späterem Umfeld weitgehend unbekannt blieb, geht aus Vladimir Stasovs Borodin-Biographie hervor, die kurz nach dem Tod des Komponisten im Jahr 1889 erschien:

„In Deutschland, so scheint es, hat Borodin nur ein einziges Werk komponiert, und zwar ein Streichsextett (d-Moll), das Ende 1859 oder Anfang 1860 in Heidelberg entstanden sein muss. Musikalisch erinnerte es ganz und gar an Mendelssohn, und Borodin hatte damals seinem Freund Stschigljow geschrieben, er habe es nur deshalb komponiert, um, dem Geschmack der

168 Mit diesen Worten zitiert Vladimir Stasov Borodins Frau Ekaterina Protopopova in seinem Buch *Alexandr Pofir'evič Borodin. Sein Leben, seine Briefe und seine musikalischen Schriften* aus dem Jahr 1889 (in deutscher Übersetzung abgedruckt in: Wladimir Stassow, *Meine Freunde Alexander Borodin und Modest Mussorgski*, S. 123–191, hier: S. 146).

169 Nach mehreren Bearbeitungen für Streichquartett und Streichquintett, die wohl für den eigenen Kammermusikzirkel arrangiert worden waren (vgl. David Lloyd-Jones, *Borodin in Heidelberg*, S. 505), sind in Heidelberg eine Violoncellosone h-Moll über ein Fugenthema von J. S. Bach, ein Klaviertrio in D-Dur und ein Streichquintett f-Moll für 2 Violinen, Viola und 2 Violoncelli entstanden, die zu den ersten seriösen Kompositionen Borodins gehören (vgl. *Alexander Borodin. Sein Leben, seine Musik, seine Schriften*, S. 449).

170 Drobisch war Violoncellist im St. Petersburger Opernorchester.

171 Wladimir Stassow, *Meine Freunde Alexander Borodin und Modest Mussorgski*, S. 136.



Deutschen entgegenzukommen'. Zurückgekommen nach St. Petersburg, hat er über dieses Werk nie wieder ein Wort verloren und es noch nicht einmal Stschigljow gezeigt.“<sup>172</sup>

Für das konkrete Umfeld, in dem der St. Petersburger Repertoirezweig zwischen 1874 und 1878 entstand, sind zwei signifikante Phänomene kennzeichnend: Zum einen die Etablierung einer städtischen Musikkultur nach Leipziger Vorbild, die wie in Kopenhagen mit dem Aufbau entsprechender akademischer Ausbildungsstrukturen einherging. Zum anderen eine selektive Rezeption der Kammermusik von Johannes Brahms, die sich vor allem auf das erste Sextett op. 18 konzentrierte.

Als zentrale Gestalt erscheint in diesem Kontext Anton G. Rubinštejn (1829–1894), der im gleichen Jahr wie Nicolaj Rimskij-Korsakov (1876) seine Sextettkomposition abschloss. Als vehementer Antipode des „Mächtigen Häufleins“ um Balakirev, dem bis wenige Jahre zuvor auch Rimskij-Korsakov angehört hatte, legte Rubinštejn mit seinen acht bis 1871 entstandenen Streichquartetten<sup>173</sup> neben Glinka den Grundstock für die nachfolgende Blüte des Streichquartetts in Russland.<sup>174</sup> Damit verfolgte er eine grundsätzlich andere Ästhetik als der bis dahin noch sehr einflussreiche Kreis um Balakirev,<sup>175</sup> der gegenüber den klassischen kammermusikalischen Genres eine prinzipiell ablehnende Haltung einnahm<sup>176</sup> und einzig bestrebt war, fern von allem Akademismus eine eigenständige russische Musik unter Einbeziehung der Folklore und der Nationalsprache<sup>177</sup> zu entwickeln.<sup>178</sup>

172 Ebda., S. 151; auf Stasov bezugnehmend verweist auch Grigor Timofejew in seinem biographischen Essay über Borodin aus dem Jahr 1912 auf diesen Sachverhalt und merkt an, dass nicht einmal bekannt sei, ob das Kompositionsmanuskript noch erhalten ist (in deutscher Übersetzung abgedruckt in: *Alexander Borodin. Sein Leben, seine Musik, seine Schriften*, S. 19–85, hier: S. 25).

173 Rubinštejn hatte bis zur Komposition seines Sextetts op. 97, das er im gleichen Jahr wie Rimskij-Korsakov 1876 vollendete, bereits den größten Teil seines Quartettœuvres in drei Zyklen op. 17 (1852/53), op. 47 (1856) und op. 90 (1871) geschaffen. Voran ging im Jahr 1859 auch noch ein Streichquintett op. 59 für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncello. Erst im größeren zeitlichen Abstand zum Sextett komponierte er 1880 noch zwei Quartette op. 106.

174 Vgl. Friedhelm Krummacher, *Das Streichquartett*, Bd. 2, S. 135 f.

175 Das „Mächtige Häuflein“ bildete nur in den Jahren 1862–69 eine geschlossene Gruppe, in der Balakirev als unumstößliche ästhetische Instanz im Zentrum aller Aktivitäten und künstlerischen Äußerungen stand (vgl. Dorothea Redepenning, *Geschichte der russischen und der sowjetischen Musik*, Bd. 1, S. 143).

176 Eine prominente Rolle nahm dabei Stasov als publizistische Speerspitze des „Mächtigen Häufleins“ ein. César Kjuj, der ebenfalls dem Kreis angehörte, qualifizierte das Streichquartett als die „langweiligste“ aller Gattungen ab (vgl. hierzu Wassili Jakowlew, *Die Aufnahme der Musik Borodins in Rußland zu seinen Lebzeiten*, S. 366). Man sah keinen Sinn darin, sich auf wenige ausgewählte Instrumente einzuschränken, wenn dem Komponisten die vielfältigen klanglichen Möglichkeiten eines modernen Orchesterapparats prinzipiell zur Verfügung standen (vgl. Grigori Timofejew, *Alexander Borodin. Ein biographischer Essay*, S. 79). Entsprechend lag der Schwerpunkt bei den Gattungen Oper, Symphonik und programmatisch belegter Orchestermusik (vgl. die Aufstellung des kompositorischen Schaffens von Kjuj, Mussorgskij, Borodin, Rimskij-Korsakov und Balakirev bei Dorothea Redepenning, *Geschichte der russischen und der sowjetischen Musik*, Bd. 1, S. 153 f.).

177 Vgl. hierzu etwa Sigrid Neef, *Die Russischen Fünf*, S. 7 ff. u. S. 61 ff.

178 Klassizistische Tendenzen gerieten zum Feindbild, wie folgende Bemerkung César Kjuis deutlich macht: „Ganz respektlos verhielten wir uns gegenüber Mozart und Mendelssohn [...]“ (zitiert nach: Dorothea Redepenning, *Geschichte der russischen und der sowjetischen Musik*, Bd. 1, S. 154).

Allerdings sollte Rubinštejns außerordentliches kulturpolitisches Engagement den nachhaltigeren Einfluss auf die kommenden Musiker- und Komponistengenerationen haben. Sein Ziel war, in Russland eine Musikkultur nach westeuropäischen Standards zu etablieren. Seit den 1850er-Jahren arbeitete er mit großem Nachdruck an einer Reorganisation des St. Petersburger Musiklebens,<sup>179</sup> wobei die von Mendelssohn geprägten Leipziger Verhältnisse das leuchtende Vorbild waren.<sup>180</sup> Mit der Gründung der *Russischen Musikgesellschaft* (RMG) in St. Petersburg tat er 1859 den entscheidenden Schritt zur Umsetzung der Reformen. Die RMG prägte in zweifacher Hinsicht wesentlich das Bild der St. Petersburger Musikkultur: Zum einen wurde in den unter Rubinštejns Leitung durchgeführten Orchester- und Kammerkonzerten erstmals systematisch ein großes Spektrum an Werken westeuropäischer, vornehmlich deutscher Komponisten einer breiteren Öffentlichkeit vorgestellt.<sup>181</sup> Zum anderen präsentierte sich die Gesellschaft als Institution mit großen pädagogischen Ambitionen, die 1862 in die Errichtung eines Konservatoriums mündeten.<sup>182</sup> Dass man sich auch hier bezüglich der Ausbildungskonzeption deutlich am Leipziger Vorbild orientierte,<sup>183</sup> ist zum einen dem Erfahrungshorizont der treibenden Kraft Anton Rubinštejn geschuldet. Sie wurde zudem von einem Lehrkörper getragen, der überwiegend aus Deutschland stammte.<sup>184</sup> Besonders stark war die „Leipziger Schule“ auch personell am St. Petersburger Konservatorium vertreten.<sup>185</sup>

179 Zu Rubinštejns Aktivitäten in St. Petersburg vgl. v. a. Robert C. Ridenour, *Nationalism, Modernism, and Personal Rivalry in Nineteenth-Century Russian Music*, S. 25–63.

180 Rubinštejn kannte das deutsche Konzertwesen und die organisierte Ausbildung des musikalischen Nachwuchses aus seiner Studienzeit in Berlin, wo er 1844–46 auf Empfehlung Mendelssohns bei Siegfried Dehn Unterricht in den musiktheoretischen Fächern erhielt.

181 Das Spektrum der Werke reichte von Bach und Händel über Beethoven, Schubert, Mendelssohn und Spohr bis Liszt, Schumann und Berlioz (vgl. Dorothea Redepenning, *Geschichte der russischen und der sowjetischen Musik*, Bd. 1, S. 114; vgl. auch die entsprechend gestalteten Konzertprogramme, die Olga Lossewa für das Jahr 1864 in ihrem Aufsatz „Zwanzig Jahre später“ – *Clara Schumann in Petersburg und Moskau 1864* anführt [S. 149–155] und Robert C. Ridenour, *Nationalism, Modernism, and Personal Rivalry in Nineteenth-Century Russian Music*, S. 34 ff.).

182 Hauptmotivationsgrund war der eklatante Mangel an gut ausgebildeten russischen Musikern. Diese Situation stellte sich Rubinštejn u. a. auch in seinem Orchester der RMG dar, in dem hauptsächlich deutsche Musiker spielten, die in Russland traditionell das Musikleben dominierten. Aus Deutschland kamen bereits in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts die ersten Instrumentalisten und sie stellten auch noch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts den größten Anteil an ausländischen Musikern (vgl. die statistische Auswertung der Konzerte in Moskau und St. Petersburg zwischen 1755 und 1865 von Denis Lomtev, *Deutsche Musiker in Russland. Zur Entstehung der Russischen Konservatorien*, S. 39). Dieser Sachverhalt wurde bereits 1855 von Rubinštejn in dem Artikel *Die Komponisten Russlands*, thematisiert, in dem er konstatierte, dass russische Musiker überwiegend das technische Niveau von Amateuren hätten. Der Artikel ist in den *Wiener Blättern für Theater, Musik und Kunst* (1855, Nr. 29, S. 27) erschienen (zitiert in: Dorothea Redepenning, *Geschichte der russischen und der sowjetischen Musik*, Bd. 1, S. 113).

183 Vgl. Lev A. Barenbojm, Art. *St. Petersburg*, in: *MGG2S*, Bd. 8, Sp. 973, und Dorothea Redepenning, *Geschichte der russischen und der sowjetischen Musik*, Bd. 1, S. 156.

184 Im Gründungsjahr des Konservatoriums kamen 43 Prozent der Mitglieder der RMG und der überwiegende Teil des Lehrkörpers, darunter alle Dozenten für die Bläserausbildung, aus Deutschland (vgl. Denis Lomtev, *Deutsche Musiker in Russland. Zur Entstehung der Russischen Konservatorien*, S. 102 bzw. S. 110).

185 Als Schüler von Felix Mendelssohn Bartholdy, Ignaz Moscheles und Moritz Hauptmann vermittelten etwa Rudolf Amenda-Kross, Theodor Berggrov und Karl Lütschg seit Ende der 1860er-Jahre die tradi-

Zu den Gründungsprofessoren des St. Petersburger Konservatoriums zählte neben dem Oktettkomponisten Carl Schuberth und Anton Rubinštejn der Violoncellist Karl Davydov (1838–89), der sein Streichsextett 1878 vollendete. Davydov war in seiner Heimatstadt Moskau Schüler Schuberths gewesen<sup>186</sup> und bereits zu einem renommierten Violoncellovirtuosen avanciert, als er im Jahr 1859 seine Studien in Komposition und Musiktheorie bei Moritz Hauptmann in Leipzig aufnahm. So wurde er 1860 sogleich auf die Violoncelloprofessur am Leipziger Konservatorium<sup>187</sup> und auf eine Konzertmeisterstelle im Gewandhausorchester berufen. Am St. Petersburger Konservatorium unterrichtete er anschließend ab 1862 zunächst Musikgeschichte, bevor er seinem ehemaligen Lehrer Carl Schuberth auf der Professur für Violoncello (1863–87) nachfolgte. Während seiner Tätigkeit als Direktor des Instituts (1876–77) setzte er neben einer stärkeren Verschulung des Theorieunterrichtes für Kompositionsschüler nachdrücklich auf eine Intensivierung der praktischen Ausbildung in den Fächern Orchesterspiel und Kammerensemble.<sup>188</sup> Ähnlich wie bei Rimskij-Korsakov, der unmittelbar vor seiner Sextettkomposition sein erstes Streichquartett komponiert hatte, markiert das Sextett bei Davydov in einem bereits fortgeschrittenen Alter von 28 Jahren eine erste kompositorische Beschäftigung mit einer kammermusikalischen Streicherbesetzung.<sup>189</sup>

Bei Rimskij-Korsakov (1844–1908), der im Jahr 1871 das Angebot akzeptierte, am St. Petersburger Konservatorium eine Professur für „praktische Komposition und Instrumentation“ zu übernehmen,<sup>190</sup> manifestierte sich der Einfluss der neuen akademischen Strukturen auf sehr beeindruckende Weise in einer tiefgreifenden Umschulung bzw. ästhetischen Umorientierung von einem Mitglied des „Mächtigen Häufleins“ zu einem glühenden Verfechter der von Balakirev so verachteten konservativen Kompositionstechniken. Die Komposition des 1. Streichquartetts op. 12 (1875) und des Sextetts (1876), mit denen Rimskij-Korsakov im Alter von 31 bzw. 32 Jahren erstmals Kammermusikwerke schuf, ist unmittelbares Ergebnis dieser tiefgreifenden Wandlung, die zwangsläufig mit einer Auseinandersetzung mit den klassischen Genres einher ging.<sup>191</sup>

tionelle Klavierpädagogik an ihrem neuen Wirkungsort (vgl. Denis Lomtev, *Deutsche Musiker in Russland. Zur Entstehung der Russischen Konservatorien*, S. 104, Anm. 43) und mit Karl Marx-Markus wurde ein Absolvent des Leipziger Konservatoriums als Violoncellodozent berufen, der mehrere Jahre im Gewandhausorchester tätig war (vgl. ebda., S. 111). Noch in den 1890er-Jahren übernahm mit Julij I. Johannsen ein ehemaliger Schüler Mendelssohns und Moscheles' die Direktion des St. Petersburger Konservatoriums (1891–1897), der besonderen Wert auf die traditionelle musiktheoretische Ausbildung legte (vgl. ebda., S. 113).

186 Carl Schuberth dürfte während seiner Aufenthalte in Moskau Davydovs wichtigster Violoncellolehrer gewesen sein. Aufgrund Davydovs sehr reger Tätigkeit als Kammermusiker ist es nicht unwahrscheinlich, dass er auch Schuberths 1848 in den Druck gegangenes Oktett kennenlernte. Als Werk eines Komponisten aus St. Petersburg, wo sich Davydov ab 1862 endgültig niederließ, sollte es jedenfalls bezüglich der Besetzung ein singuläres Werk bleiben.

187 Nachfolge Friedrich Grützmacher.

188 Vgl. Denis Lomtev, *Deutsche Musiker in Russland. Zur Entstehung der Russischen Konservatorien*, S. 109.

189 Nach dem Sextett hat Davydov nur noch ein Streichquartett op. 38 vollendet.

190 Vgl. Nikolai A. Rimski-Korsakov, *Chronik meines musikalischen Lebens*, S. 138.

191 Im Januar 1877 berichtete in diesem Zusammenhang Rimskij-Korsakovs ehemaliger Weggefährte beim „Mächtigen Häuflein“ Aleksandr Borodin von einem fundamentalen Sinneswandel bezüglich der Akzep-

Als Rimskij-Korsakov seine Stelle am Konservatorium antrat, entbehrte er nach eigener Aussage jeglicher musiktheoretischer Grundkenntnisse, die zu vermitteln er nun eigentlich angetreten war.<sup>192</sup> In den folgenden Jahren, in denen er zunächst keine weiteren Werke schuf, eignete Rimskij-Korsakov sich intensiv und systematisch die traditionellen akademischen Lerninhalte an,<sup>193</sup> wobei nach einem Bericht Pëtr I. Čajkovskijs aus dem Jahr 1877 den beiden Kammermusikkompositionen Rimskij-Korsakovs vor allem kontrapunktische Studien und eine größere Zahl an Fugen vorangingen.<sup>194</sup>

Das Streichsextett schuf Rimskij-Korsakov als Beitrag für einen Wettbewerb, der von der RMG für die Komposition eines kammermusikalischen Werkes ausgeschrieben worden war. Wie sehr

tanz einst abgelehnter Genres bei einem Teil seiner Kollegen: „Der Wind steht nun ganz unerwartet auf Kammermusik: Korsakov hat neben seinem früheren Quartett ein Klavierquintett und ein Streichsextett komponiert; Kjuj wollte sich an ein Quartett machen, hat es aber anscheinend aufgegeben; [...] allein Modest [Musorgskij] agiert beharrlich auf der Opernstrecke“ (Brief an Ljubow Karmalina vom 19.1.1877, zitiert nach: Wassili Jakowlew, *Die Aufnahme der Musik Borodins in Russland zu seinen Lebzeiten*, S. 366).

- 192 Rimskij-Korsakov war u. a. aufgrund einer erfolgreichen Aufführung seines Orchesterwerkes *Sadko* op. 5 (1867) auf die Stelle berufen worden. In seiner Lebenschronik beschreibt er die Situation durchaus selbstkritisch: „Doch ich, der Autor des *Sadko*, des *Antar* und der *Pskowitjanka*, war eben ein Dilettant und wusste gar nichts. Ich war jung, und mein jugendliches Selbstvertrauen wurde allenthalben geschürt, bis ich schließlich [die Professur] annahm. Gewiß, ich hatte ein paar gutgebaute und schön klingende Werke geschrieben, die den Beifall des Publikums und zahlreicher Musiker fanden, konnte vortrefflich vom Blatt singen und jeden einzelnen Ton eines Akkordes unterscheiden, und doch – wusste ich gar nichts. [...] Ich war nicht in der Lage, eine Chormelodie zu harmonisieren, hatte noch nie in meinem Leben einen einzigen Kontrapunkt geschrieben, und das Wesen der Fuge war mir noch immer verborgen; ja ich kannte noch nicht einmal die Benennungen der übermäßigen und verminderten Intervalle und der Akkorde, mit Ausnahme des tonischen Dreiklangs, der Dominante und des verminderten Septakkordes; von Sextakkord und Quartsextakkord hatte ich noch nichts gehört. In meinen Kompositionen hatte ich bis dahin unbewusst, nur nach Gehör eine saubere Stimmführung erreicht, und auch die Regeln der Orthographie hatte ich mir durch die Praxis angeeignet“ (*Chronik meines musikalischen Lebens*, S. 139).

- 193 „Ich wurde also als unverdient berufener Professor des Konservatoriums sehr bald zugleich einer seiner besten Schüler, wenn nicht sogar der beste, gemessen an der Menge und dem Gewicht der Kenntnisse, die es mir vermittelt hat“ (ebda., S. 141).

- 194 Čajkovskij berichtet dies am 24. Dezember 1877 Nadeshda von Meck in einem Brief, in dem er ein anschauliches Bild von der St. Petersburger Komponistenszene der Zeit entwirft: „Alle neuen Petersburger Komponisten sind sehr begabt, aber sie zeichnen sich durch eine furchtbare Überheblichkeit aus und glauben auf ganz dilettantische Art, sie wären der übrigen Musikwelt überlegen. Eine Ausnahme macht in letzter Zeit Rimskij-Korsakov. [...] Ganz jung geriet er in diesen Kreis, der ihn vor allem davon zu überzeugen versuchte, er sei ein Genie und ein Studium der Musiktheorie wäre für ihn nicht erforderlich, da die schöpferische Kraft dadurch verkümmere und die Eingebung vernichtet werde. [...] Korsakov ist der einzige unter ihnen, der vor fünf Jahren zu der Ansicht gelangte, dass die Anschauungen seiner Freunde durch nichts begründet seien, dass ihre Geringschätzung des Studiums und der klassischen Musik, ihre Ablehnung jeder Autorität nichts anderes bedeuten als Unwissenheit. Ich besitze noch einen Brief von ihm aus jener Zeit, der mich gerührt und tief erschüttert hat. Er war völlig verzweifelt, als er eines Tages einsah, dass so viele Jahre nutzlos verstrichen waren und er sich auf dem Wege befand, der nirgends hinführte. Er fragte mich damals um Rat. Lernen musste er, das war selbstverständlich. [...] Im Laufe eines Sommers schrieb er eine Unmenge kontrapunktischer Studien und vierundsechzig Fugen [...]. Die Verachtung des Studiums schlug in ihr Gegenteil um, in eine Anbetung der musikalischen Technik. Bald darauf erschienen seine erste Symphonie und sein Streichquartett“ (zitiert nach: *Treue Freundin. Peter Tschaikowskis Briefwechsel mit Nadeshda von Meck*, S. 117 f.).

er bei der Konzeption und Ausführung in dieser Phase noch von dem Ehrgeiz geprägt war, mit der Komposition eine satztechnisch anspruchsvolle „Aufgabe“ zu lösen, beschrieb er in seinem Lebensrückblick kritisch, aber auch mit ein wenig Stolz:

„Das *Sextett* legte ich fünfsätzig an. Mit der kontrapunktischen Arbeit war ich hier schon etwas zurückhaltender; der zweite Satz, ein Allegretto scherzando, hat allerdings die Form einer sehr komplizierten sechsstimmigen Fuge, die ich für technisch sehr gelungen halte. Es handelt sich hier übrigens um eine Doppelfuge mit einem Kontrapunkt in der Dezime. Auch für das Trio des dritten Satzes, eines Scherzos, wählte ich die Fugenform: diesmal eine dreistimmige Fuge im Tarantella-Rhythmus, die der 1. Violine, der 1. Bratsche und dem 1. Violoncello übertragen ist, während die übrigen Instrumente Begleitakkorde im Pizzikato spielen. Das Adagio ist melodiös, in den Begleitstimmen aber sehr raffiniert angelegt. Mit den Ecksätzen war ich selbst weniger zufrieden. Alles in allem war es ein technisch gutgearbeitetes Werk, aus dem aber immer noch nicht ich selbst sprach.“<sup>195</sup>

Die Sextette Rubinštejns, Rimskij-Korsakovs und Davydovs sind innerhalb kurzer Frist von drei Komponisten geschaffen worden, die beruflich in St. Petersburg eng miteinander verbunden waren und als Angehörige der neu aufgebauten institutionalisierten Musikausbildung nach Leipziger Vorbild auch klar gegenüber den neuen nationalrussischen Strömungen aus dem Kreis um Balakirev Position bezogen. Diesen drei Sextetten unmittelbar voran gingen 1874/75 das Nonett und das Sextett des St. Petersburger Komponisten und Musikpädagogen Nicolaj von Wilm (1834–1911),<sup>196</sup> dessen musikalische Wurzeln ebenfalls auf das Leipziger Konservatorium zurückgehen, an dem er zwischen 1851 und 1854 u. a. bei Hauptmann, Richter, Rietz und David studiert hatte.<sup>197</sup> Wilm unterrichtete zwar nicht am Konservatorium – er war bereits seit 1860 als Lehrer für Theorie und Klavierspiel am kaiserlichen Nicolayevsky Institut tätig – doch stand er mit seinen Kollegen in engem Kontakt.<sup>198</sup> Wie bei Karl Davydov und Nicolaj Rimskij-Korsakov entstanden die groß besetzten Werke auch bei Nicolaj von Wilm, der insgesamt nur

195 Nikolai A. Rimski-Korsakow, *Chronik meines musikalischen Lebens*, S. 189.

196 Der 1911 bei Albert Schwieck in Leipzig herausgekommene Partiturdruk ist auf der Rückseite des Titelblattes mit folgender Datierung versehen: „Angefangen am Katharinen-Tage, den 25. November 1873, beendet den 6. Februar 1874“. Im Jahr nach der Komposition des Nonetts ging Wilm in den Ruhestand und kehrte wieder nach Deutschland zurück, wo er sich zunächst in Dresden und ab 1878 endgültig in Wiesbaden niederließ. Hier brachte er 1882 auch sein Sextett op. 27 im Druck heraus. Wann und wo das Werk komponiert wurde, ist nicht dokumentiert. Da das Werk dem St. Petersburger Musikmäzen und späteren Verleger Mitrofan P. Beljaev gewidmet ist (vgl. das Werkverzeichnis in: Mary J. Fitzpatrick, *Nicolaj von Wilm (1834–1911). A Study of a Musician and His Age*, S. 401), ist davon auszugehen, dass das Sextett noch vor 1875 in der russischen Hauptstadt entstand.

197 Mit dem besetzungsmäßig singulären Nonett schuf Wilm zugleich seine umfangreichste Komposition (vgl. ebda., S. 117). Otto Urbach hebt das Nonett in seinem Nachruf von 1911 rückblickend sogar als das „bedeutendste Werk“ unter den etwa 250 Opera Wilms besonders hervor (*NMZ* 32, 1911, H. 12, S. 257). Herzstück von Wilms Œuvre sind zahlreiche Klavierstücke, die v. a. in der Tradition Mendelssohns angesiedelt werden (vgl. Walter Niemann, *Neue Klaviermusik*, in: *NZfM* 72, 1907, Nr. 43, S. 846).

198 Wilms erster Biograph Arnold Niggli berichtete in seiner „biographisch-kritischen Skizze“ von 1888, dass Wilm nach seiner Ankunft in St. Petersburg im Jahr 1858 u. a. von L'vov, Schubert und Rubinštejn in die musikalischen Zirkel der Stadt eingeführt worden sei (vgl. *NMZ* 9, 1888, Nr. 19, S. 228). Wilm hatte zum Zeitpunkt der Vollendung des Nonetts bereits 16 Jahre in St. Petersburg gelebt.



drei Kammermusikkompositionen schuf, ohne umfangreichere kompositorische Erfahrungssuche im Bereich des Standardrepertoires für vier oder fünf Streicher im Vorfeld.<sup>199</sup>

Das plötzlich erwachende Interesse an der bis dahin in Russland noch nicht gebräuchlichen Sextettbesetzung findet eine mögliche Erklärung in einem besonderen Rezeptionsphänomen zu Beginn der 1870er-Jahre in St. Petersburg: 1871 setzte hier die Beschäftigung mit der Kammermusik von Johannes Brahms ein,<sup>200</sup> die sich in besonderem Maße auf dessen erstes Sextett op. 18 konzentrierte. In St. Petersburg war das mehr als zehn Jahre zuvor entstandene Werk das erste und bis ins 20. Jahrhundert hinein das am häufigsten aufgeführte Kammermusikwerk von Brahms.<sup>201</sup>

Die Hauptträger der Brahms-Rezeption waren zwei Quartettensembles, die im intensiven Kontakt mit dem Umfeld Anton Rubinštejns standen: das Quartett der *Russischen Musikgesellschaft* (RMG) und die *Gesellschaft für Quartettmusik St. Petersburg*. Während das Quartett der RMG schon auf organisatorischer Ebene unmittelbar mit dem Konservatorium verbunden war, konnte auch die jüngere *Gesellschaft für Quartettmusik* Rubinštejn, Čajkovskij und Rimskij-Korsakov zu ihren Mitgliedern zählen.<sup>202</sup> Einflussreicher war zweifellos das renommierte Quartett der RMG, das von Leopold Auer bereits 1868 unmittelbar nach seiner Berufung zum Violinprofessor am St. Petersburger Konservatorium gegründet worden war. Als Schüler Georg Hellmesbergers und Joseph Joachims war Auer bereits seit 1861 mit Johannes Brahms persönlich bekannt.<sup>203</sup> In St. Petersburg schloss Auer sogleich Freundschaft mit seinem Kollegen Karl Davydov und gründete mit ihm, Ivan Pickel (2. Violine) und Hieronym Weickmann (Viola) eine feste Quartettgesellschaft,<sup>204</sup> mit der er nach eigener Aussage die frühen Quartette Čajkovskijs, Arenskijs und Borodins erstmals aus den Manuskripten aufführte und die neuen Kompositionen Rubinštejns präsentierte.<sup>205</sup> Karl Davydov zählte somit zu einem Musikerkreis, der sich interpretatorisch intensiv mit der zeitgenössischen russischen Kammermusikproduktion auseinandersetzte und darüber hinaus das kammermusikalische Œuvre von Brahms publik machte, mit einem besonderen Interesse für dessen erstes Sextett. Nach der ersten russischen Aufführung des Sextetts op. 18 im Jahr 1871 wurde das Werk auch in den beiden folgenden Jahren auf die Konzertprogramme der

199 Lange Zeit zuvor war noch während der Leipziger Studienzeit ein Streichquartett op. 4 entstanden (vgl. ebda., S. 226).

200 Vgl. zum Folgenden v. a. Ekaterina Tsareva, *Brahms' Kammermusik in Russland 1870–1900*, S. 218 ff.

201 Allein in den von der RMG zwischen 1871 und 1909 in St. Petersburg veranstalteten Kammerkonzerten wurde Brahms' erstes Sextett siebenmal auf das Programm gesetzt (vgl. ebda., S. 222).

202 Das Ensemble der *Gesellschaft für Quartettmusik* wurde 1872 von den Brüdern Eugen und Ludwig Albrecht gegründet und profilierte sich vor allem durch die russische Erstaufführung von Brahms' zweitem Sextett op. 36 am 6. Dezember 1873 (vgl. ebda., S. 220); das Werk war allerdings bereits in privaten Musikzirkeln bekannt. Dokumentiert ist etwa eine Aufführung des zweiten Sextetts durch Joseph Joachim bei einer Quartettoiree, die am 23.1.1872 im Hause des Violoncello spielenden Großfürsten Constantin (Bruder des Zaren Alexander II.) veranstaltet wurde (vgl. Brief Joseph Joachims an seine Frau vom 29.1.1872, in: *Briefe von und an Joseph Joachim*, Bd. 3, S. 88 f.). Zu den Kammermusiksoireen bei Großfürst Constantin vgl. auch Leopold Auer, *My Long Life in Music*, S. 150.

203 Ekaterina Tsareva, *Brahms' Kammermusik in Russland 1870–1900*, S. 219.

204 Pickel war Konzertmeister und Weickmann erster Bratscher im Orchester der kaiserlichen Hofoper.

205 Vgl. Leopold Auer, *My Long Life in Music*, S. 139.

RMG gesetzt.<sup>206</sup> Somit war das außergewöhnliche Ensemble im Konzertleben eingeführt und stand als erfolgreiches Besetzungsmodell zur Adaption bereit. Daher überrascht es auch nicht, dass die Widmungsträger der beiden zeitnah veröffentlichten Sextette Rubinštejns und Davydovs unmittelbar auf das Quartett der RMG verweisen: Rubinštejn eignete sein Sextett dem Bratscher des Quartetts Weickmann und Davydov seinem Quartettgenossen, dem „Freunde Leopold Auer“ zu.<sup>207</sup>

Diesem Netzwerk im unmittelbaren Einflussbereich der RMG sind noch zwei weitere groß besetzte Werke zuzuordnen: Zum einen das Sextett Es-Dur op. 12 von Karl Davydovs Neffen Aleksėj A. Davydov (1867–1940), der seine musikalische Ausbildung in den 1880er-Jahren als Schüler Rimskij-Korsakovs am St. Petersburger Konservatorium erhielt.<sup>208</sup> Zum anderen der zweifellos prominenteste in Russland entstandene Beitrag zum Sextettrepertoire: das heute noch sehr populäre Sextett *Souvenir de Florence* d-Moll op. 70, das Čajkovskij über ein Jahrzehnt nach den Sextetten Wilms, Rubinštejns, Rimskij-Korsakovs und Davydovs zwischen 1890 und 1892 schuf. Pëtr I. Čajkovskij (1840–1893) gehörte zu den ersten Studenten der von Rubinštejn gegründeten Lehranstalten in St. Petersburg. Nach seiner Ausbildung an der Juristenschule besuchte Čajkovskij ab dem Herbst 1861 die von Rubinštejn in der RMG eingerichteten Musikklassen und trat im folgenden Jahr in das neu gegründete Konservatorium ein, wo er sich u. a. als Schüler Rubinštejns (Instrumentation) vorrangig auf das Kompositionsstudium konzentrierte.<sup>209</sup> Da sich Čajkovskijs Hauptinteresse zunächst auf das klangliche Potenzial des modernen Symphonieorchesters richtete,<sup>210</sup> fand eine Auseinandersetzung mit kammermusikalischen Besetzungsgrößen erst relativ spät statt: Die drei bedeutenden Beiträge Čajkovskijs zum Streichquartettrepertoire (op. 11, op. 22 und op. 90) sind erst in den späteren Moskauer Jahren zwi-

206 An der zweiten Aufführung am 18.1.1872 wirkte Joseph Joachim mit (vgl. Ekaterina Tsareva, *Brahms' Kammermusik in Russland 1870–1900*, S. 222).

207 Vgl. die Titelblätter der Erstdrucke von 1878 (Rubinštejn) und 1880 (Davydov) im Katalog.

208 Aleksėj A. Davydov widmete das Sextett seinem Bruder („A mon frère Jean Davidoff“), der ebenfalls Schüler Rimskij-Korsakovs war. Es ist davon auszugehen, dass die Anregung zur Komposition des Sextetts vom Kreis der Sextettkomponisten am St. Petersburger Konservatorium ausging und das Werk zu den früheren Kompositionen Aleksėj A. Davydovs zählt. Das Werk, dessen genauer Entstehungszeitraum nicht bekannt ist, wurde 1905 bei P. Jurgenson veröffentlicht. Aleksėj A. Davydov wirkte bis zu seiner Übersiedlung nach Berlin im Jahr 1921 als Pianist und Komponist in St. Petersburg (vgl. Frank-Altmann, *Kurzgefasstes Tonkünstler-Lexikon*, Teil 1, S. 118 bzw. Teil 2/1, S. 140).

209 Vgl. hierzu die Erinnerungen von Čajkovskijs Studienkollegen Hermann Laroš, die Modest Čajkovskij in seine monumentale Biografie über seinen Bruder einarbeitete (*Das Leben Peter Iljitsch Tschai-kowsky's*, Bd. 1, S. 81 ff., besonders S. 84).

210 Čajkovskijs Studienkollege Hermann Laroš führt hierzu aus: „Es sollte nicht übersehen werden, dass Čajkovskij in seinen von mir hier beschriebenen Jugendjahren viele musikalische Antipathien hatte, die fast pathologisch anmuten und von denen er sich nur ganz allmählich befreite. Diese Antipathien bezogen sich nicht auf Komponisten, sondern auf ganze Werkgattungen bzw., um genauer zu sein, auf bestimmte Klangkombinationen. So missfiel ihm z. B. die klangliche Kombination von Klavier und Orchester, der Klang eines Streichquartetts oder -quintetts, am meisten jedoch die Verbindung des Klavierklanges mit dem Klang eines oder mehrerer Streichinstrumente“ (Hermann Laroche, *Peter Tschai-kowsky. Aufsätze und Erinnerungen*, S. 257).



schen 1871 und 1876 entstanden,<sup>211</sup> in denen Čajkovskij als Professor für Harmonielehre am Konservatorium beschäftigt<sup>212</sup> und im Auftrag mehrerer Moskauer Zeitungen als Rezensent tätig war.

Bis zur Konzeption des Sextetts sollten allerdings nochmals mehr als zehn Jahre verstreichen, in denen sich auch Čajkovskij intensiv mit Brahms' erstem Streichsextett auseinandersetzen sollte, zu dem er eine ambivalente Beziehung entwickelte: Čajkovskij lernte es bei der Moskauer Erstaufführung durch die RMG am 22. Oktober 1872 kennen,<sup>213</sup> worauf er seine erste Rezension zu einem Brahms'schen Werk veröffentlichte, deren negativer Grundton mit einer wenig schmeichelhaften allgemeinen Einschätzung des Komponisten verknüpft ist: Bei aller für ihn erkennbaren Begabung wird Brahms als unselbständiger Epigone Mendelssohns und Schumanns charakterisiert, dessen Sextett zwar in den Mittelsätzen schöne Momente habe, insgesamt aber kaum Begeisterung zu entfachen vermöge.<sup>214</sup> Auch wenn sich bei Čajkovskij an der grundsätzlichen Haltung gegenüber Brahms' Œuvre in den folgenden Jahren kein Wandel vollzog, so stieg das Sextett op. 18 offensichtlich in seiner Wertschätzung. Dies geht aus einem Brief an Großfürst Constantin vom Oktober 1888 hervor, in dem er das Werk unter den Kompositionen aus Brahms' „früher Periode“ besonders hervorhebt, die ihm „unendlich besser“ gefielen als die späteren, besonders die Symphonien, welche er „für unbeschreiblich langweilig und farblos“ halte.<sup>215</sup>

211 Voran gingen lediglich einsätzige Studienwerke für Streichquartett und -quintett, die in den Jahren 1863–65 entstanden sind.

212 Čajkovskij war unmittelbar nach Abschluss seines Studiums in St. Petersburg von Anton Rubinštejns Bruder Nicolaj Anfang 1866 die Stelle am gerade eröffneten Moskauer Konservatorium angeboten worden. Wie in St. Petersburg ging auch in Moskau das Konservatorium aus den Musikklassen der Moskauer Abteilung der RMG hervor. Nicolaj Rubinštejn hatte die RMG ein Jahr nach seinem Bruder 1860 in Moskau etabliert (vgl. hierzu Denis Lomtev, *Deutsche Musiker in Russland. Zur Entstehung der russischen Konservatorien*, S. 123 ff.).

213 Vgl. Ekaterina Tsareva, *Brahms' Kammermusik in Russland 1870–1900*, S. 222.

214 „In einer Quartettmatinee wurde das *Sextett B-Dur, op. 18* von Brahms gespielt. In seiner Jugend zog dieser Komponist die Blicke ganz Deutschlands auf sich. [...] Brahms hat die Hoffnungen, die Schumann und nach diesem das ganze musikalische Deutschland auf ihn setzten, nicht gerechtfertigt; er ist vielmehr einer jener Komponisten geblieben, an denen die deutsche Schule so reich ist. Er schreibt fließend, gewandt, rein, aber ohne eine Spur selbständiger Eigenart; er begnügt sich damit, abgedroschene musikalische Ideen, die er vor allem bei Mendelssohn entleiht, ein weiteres Mal zu traktieren und verschiedene äußerliche Manieren Schumanns nachzuahmen. Brahms ist nicht etwa unbegabt; deswegen ist er auch vielen seiner Zeitgenossen überlegen. Eine gewisse Individualität, die ihn vor den lebenden deutschen Komponisten auszeichnete, besitzt er, wie gesagt, nicht zum mindesten, ganz zu schweigen von genialen Zügen. / Das jüngste aufgeführte *Sextett* gehört nicht zu Brahms' besten Kompositionen. Von den vier Sätzen gefiel mir besonders das Andante mit seinem breit angelegten, energischen Thema und der herrlichen Durchführung in Variationsform; die letzte dieser Variationen (auf der Quinte d-a) machte, vor allem dank der Instrumentation, einen bezaubernden Eindruck auf mich. Das Scherzo ist nicht ohne Qualitäten. Die beiden Ecksätze jedoch zeichnen sich durch nichts vor ähnlichen Stücken junger deutscher Komponisten wie – um nur einige zu nennen – Bargiel, Raff, Rheinberger oder Volkmann aus, die wegen ihrer vortrefflichen Technik und ihres Bemühens um eigenen Stil wohl Achtung verdienen, aber jenen begeisternden Funken vermissen lassen, der ihren Kompositionen Leben und Kraft verleihen könnte“ (zitiert nach: Peter I. Tschairowski, *Erinnerungen und Musikkritiken*, S. 162 ff.).

215 Brief vom 14.10.1888 (zitiert nach: Modest Čajkovskij, *Das Leben Peter Iljitsch Tschairowsky's*, Bd. 2, S. 503).

Wenige Monate zuvor hatte Čajkovskij im Juni 1887 einen ersten Anlauf zur Komposition des eigenen Sextetts unternommen.<sup>216</sup> Der konkrete Anlass zur Komposition des Werkes war die Wahl Čajkovskijs zum Ehrenmitglied der *Société de Musique de Chambre à St. Petersburg*, der Nachfolgeorganisation der bereits erwähnten *Gesellschaft für Quartettmusik*, im Oktober 1886. Čajkovskij hatte im Gegenzug versprochen, der *Société* ein neu zu komponierendes Kammermusikwerk zu widmen.<sup>217</sup> Mit der eigentlichen Komposition begann Čajkovskij erst im Sommer 1890. Zwischen dem 25. Juni und 12. Juli 1890<sup>218</sup> konzipierte und skizzierte Čajkovskij das Sextett,<sup>219</sup> gefolgt von einer ersten Partiturniederschrift zwischen dem 26. Juli und 6. August.<sup>220</sup> Nachdem das Werk bei einer ersten Präsentation in einem Privatkonzert Ende November 1890 durchgefallen war,<sup>221</sup> entschloss sich Čajkovskij zur Umarbeitung des *Scherzos* und des *Finales*,<sup>222</sup> die allerdings erst zwischen Dezember 1891 und Januar 1892 erfolgte. Die einschneidendste Änderung stellt die Neukomposition des Mittelteiles im dritten Satz *Allegretto moderato* dar (ab der Fermate in T. 106), der ursprünglich als Fugato angelegt war.<sup>223</sup>

216 Vgl. den Tagebucheintrag vom 16. Juni 1887: „Etwas komponiert (den Beginn eines Sextetts)“ (Peter Tschaikowski, *Die Tagebücher*, S. 196).

217 Vgl. das Titelblatt des Erstdruckes von 1892 im Katalog. Der *Société de Musique de Chambre à St. Petersburg* ist auch Afanas'evs Doppelquartett *Novoselje* gewidmet.

218 Die Datumsangaben werden nach dem Gregorianischen Kalender gemacht; entsprechend weichen die Angaben in Modest Čajkovskij Biografie von 1903 ab, die dem seinerzeit in Russland gebräuchlichen Julianischen Kalender folgen (hier: 13. bis 30. Juni 1890; vgl. *Das Leben Peter Iljitsch Tschaikowsky's*, Bd. 2, S. 597).

219 Den Plan hierzu fasste Čajkovskij bereits im Mai des Jahres (vgl. den Brief an A. Ippolitov-Ivanov vom 17.5.1890, ebda., S. 581).

220 Vgl. David Brown, *Tchaikovsky: A Biographical and Critical Study*, Bd. 4, S. 278. Offenbar verlief die kompositorische Auseinandersetzung mit der für Čajkovskij neuartigen Streicherbesetzung anfangs nicht ohne Probleme, wie aus einem Brief an den Bruder Modest vom 27. Juni 1890 hervorgeht: „Ich habe es (das Sextett) vorgestern angefangen und schreibe mit furchtbarer Anstrengung; mir macht nicht sowohl der Mangel an Gedanken, als die ungewohnte Form Mühe: Sechs selbständige und dazu gleichartige Instrumente. Das ist grausam schwer. Haydn hat diese Schwierigkeit nie überwinden können und außer Streichquartetten keine Kammermusik geschrieben“ (zitiert nach: Modest Čajkovskij, *Das Leben Peter Iljitsch Tschaikowsky's*, Bd. 2, S. 586). Čajkovskij scheint seine anfänglichen Schwierigkeiten jedoch bald überwunden zu haben, denn schon am 12. Juli meldete er Nadeshda von Meck: „Ich kenne ihre Liebe zur Kammermusik und freue mich, dass Sie mein Sextett wahrscheinlich hören werden, denn dazu brauchen Sie nicht ins Konzert zu gehen; ein Sextett lässt sich auch leicht in Ihrem Hause aufführen. [...] Ich habe es mit viel Freude und Begeisterung, ohne jegliche Mühe komponiert“ (*Teure Freundin. Peter Tschaikowskis Briefwechsel mit Nadeshda von Meck*, S. 555). Ähnlich euphorisch äußerte er sich zwei Tage darauf gegenüber seinem Bruder Modest: „Ach Modi, das Sextett ist aber gelungen! [...] Ich bin furchtbar mit mir zufrieden!“ (Brief vom 16. [4.] Juli 1890, zitiert nach: Modest Čajkovskij, *Das Leben Peter Iljitsch Tschaikowsky's*, Bd. 2, S. 589).

221 Das Sextett wurde von Mitgliedern der *Société* im Beisein von Glasunov, Ljadov und Laroš vorgestellt. Durch den negativen Eindruck dieser ersten Aufführung ließ sich Čajkovskij in einem Brief an seinen Bruder Modest vom 2.1.1893 (21.12.1892) zu der Äußerung hinreißen, das Sextett habe bewiesen, dass es mit ihm „bergab“ gehe (vgl. ebda., S. 613).

222 Vgl. ebda., S. 610.

223 Vgl. hierzu Thomas Kohlhasse, „*Paris vaut bien une messe!*“ *Bisher unbekannte Briefe, Notenaufschreibung und andere Čajkovskij-Funde*, S. 172 f.; Kohlhasse gibt hier auch den Notentext des ursprünglichen Mittelteiles wieder (S. 174–183).

Die revidierte Fassung<sup>224</sup> ging 1892 in den Druck und wurde am Ende des Jahres an zwei aufeinander folgenden Tagen von den beiden traditionsreichen Quartettgesellschaften St. Petersburgs uraufgeführt: Am 6. Dezember 1892 durch Leopold Auer im vierten Kammerkonzert der RMG<sup>225</sup> und am 7. Dezember durch den Widmungsträger, das Quartett der *Société de Musique de Chambre à St. Petersburg*,<sup>226</sup> womit noch einmal die zentrale Rolle der RMG für die Genese und Verbreitung des russischen Sextettrepertoires seit den 1870er-Jahren manifest wird.

Inwieweit sich auch Rejngol'd M. Glièr (1874–1956), der zwischen 1894 und 1900 am Moskauer Konservatorium studierte, bei der Entscheidung zur Komposition seiner vier groß besetzten Kammermusikwerke für Streicher durch das vorangegangene russische Repertoire beeinflussen ließ, bleibt noch zu klären. Auf ihren Entstehungskontext im Anschluss an den St. Petersburger Repertoirezweig, zu dem entsprechende Verbindungslinien erkennbar sind, noch kurz einzugehen, ist schon deshalb gerechtfertigt, weil Glièr mit seinen drei Streichsextetten und einem Oktett<sup>227</sup> so viele Werke für die großen Streicherensembles schuf, wie kein weiterer Komponist seit Spohr. Sie sind allesamt während oder kurz nach seiner akademischen Ausbildung in den Jahren zwischen 1898 und 1904 entstanden<sup>228</sup> und bilden den Schwerpunkt von Glièrs

224 Das Sextett *Souvenir de Florence* und die 6. Symphonie *Pathétique* (1893) sind die letzten beiden mehrsätzigen Kompositionen Čajkovskijs. Beide Werke tragen programmatische Titel, doch wie bei der Symphonie lassen sich auch beim Sextett keine unmittelbar greifbaren Bezüge zwischen Notentext und Betitelung herstellen (vgl. den Brief Čajkovskijs an Vladimir Davydov vom 11.2.1893 zur Symphonie: „Während der Reise fasste ich den Gedanken einer neuen Symphonie, diesmal einer Programmsymphonie, deren Programm aber für alle ein Rätsel bleiben soll, – mögen sie sich nur die Köpfe zerbrechen. Die Symphonie wird eben ‚Programmsymphonie‘ (Nr. 6) heißen. Dieses Programm ist durch und durch subjektiv, und ich habe nicht selten während meiner Wanderungen, sie in Gedanken komponierend, bitterlich geweint“, zitiert nach: ebda., S. 770 f.). So sind diesbezüglich auch keinerlei Äußerungen Čajkovskijs zum Sextett dokumentiert. Der einzige überlieferte Hinweis auf eine Verbindung zu der toskanischen Stadt ist eine Bemerkung des Bruders Modest, dass das erste Thema des langsamen Satzes in Florenz skizziert worden sei, wo sich Čajkovskij in den Monaten Januar bis März 1890 aufgehalten hatte (vgl. David Brown, *Tchaikovsky: A Biographical and Critical Study*, Bd. 4, S. 278).

225 Vgl. ebda., Bd. 4, S. 279.

226 Vgl. Modest Čajkovskij, *Das Leben Peter Iljitsch Tschaikowsky's*, Bd. 2, S. 732 f. (hier nach Julianischem Kalender am 25.11.1892).

227 Josif Raiskin weist darauf hin, dass Glièr an einem weiteren Oktett gearbeitet habe, das allerdings unvollendet blieb, dessen thematisches Material aber in die 2. Symphonie von 1907 eingegangen sei. Somit fällt das Kompositionsvorhaben ebenfalls in den frühen Zeitraum um die Jahrhundertwende, in dem Glièr auch die übrigen groß besetzten Opera schuf (vgl. Einführungstext zur CD-Einspielung der Opp. 5 und 11 durch das Philharmonische Streichoktett Berlin, MDG 308 1196-2, S. 20).

228 Die enge Konnotation zwischen der Entstehung der Werke und Glièrs Ausbildung am Moskauer Konservatorium manifestiert sich auch bei drei der vier Kompositionen in der Wahl der Widmungsträger: Das erste Sextett eignete Glièr als seine erste veröffentlichte Komposition dem ehemaligen Direktor des Instituts Sergej I. Taneev zu, der selbst Schüler der Sextettkomponisten Nicolaj Rubinštejns und P. I. Čajkovskijs war. Taneev forcierte am Konservatorium in besonderem Maße die Ausbildung in den traditionellen musiktheoretischen Fächern wie Kontrapunkt und Formenlehre (vgl. hierzu Friedhelm Krummacher, *Das Streichquartett*, Bd. 2, S. 147 f., und Dorothea Redepenning, *Geschichte der russischen und sowjetischen Musik*, Bd. 1, S. 397). Das Oktett widmete Glièr seinem Violinprofessor Jan Hřímalý, der das Werk im Januar 1901 auch erstmals öffentlich aufführte. Widmungsträger des zweiten Sextetts ist Glièrs Kompositionslehrer, der Konservatoriumsprofessor Ippolit-Ivanov.

kammermusikalischem Œuvre.<sup>229</sup> Sechs Jahre nachdem Čajkovskij sein Sextett veröffentlicht hatte, präsentierte sich Glièr mit dem Sextett op. 1 erstmals als Nachwuchskomponist des Konservatoriums der Öffentlichkeit. Der große Erfolg, den er dabei erzielte, erinnert an die fulminanten Debuts Bargiels und Svendsens mit ihren Oktetten am Leipziger Konservatorium. Für das Sextett erhielt Glièr den renommierten Glinka-Preis, eine Auszeichnung, über deren Vergabe u. a. Rimskij-Korsakov als Jury-Mitglied zu befinden hatte. Der Glinka-Preis<sup>230</sup> war eine Stiftung des wohlhabenden St. Petersburger Mäzens Mitrofan Beljaev, dem schon Nicolaj von Wilm sein Sextett op. 27 gewidmet hatte. Glièr unterhielt früh intensive Beziehungen zum Kreis um Beljaev,<sup>231</sup> der seit den 1880er-Jahren wöchentliche Kammermusikabende – die berühmten Beljaev'schen Freitage – veranstaltete, in denen zum einen die klassischen Werke Haydns, Mozarts und Beethovens gespielt wurden, zum anderen der aktuellen russischen Kammermusikproduktion ein kritisches Podium eingeräumt wurde.<sup>232</sup> Hier führte u. a. Rimskij-Korsakov eine Reihe seiner Schüler ein. Das wesentliche und nachhaltigste Instrument der Förderung des musikalischen Nachwuchses war allerdings der Musikverlag, den Beljaev 1885 ohne kommerzielle Zielsetzungen unter dem Namen „M. P. Belaïeff“ gegründet hatte.<sup>233</sup> Das Oktett und alle drei Sextette, von denen das letzte im Todesjahr Beljaevs entstanden und dem Mäzen gewidmet ist, sind hier zwischen 1902 und 1906 veröffentlicht worden.

Es ist davon auszugehen, dass Glièr nach dem durchschlagenden Erfolg des ersten Streichsextetts in Beljaevs Kreis die beiden zwar in Russland eingeführten, aber nach wie vor ungewöhnlichen Streicherbesetzungen Sextett und Oktett als Chance für eine individuelle Profilierung in einem Sonderrepertoire ausersehen hatte, mit denen er als junger Komponist auf die Förderungsangebote des Mäzens reagierte: Mit Beljaevs Tod und dem dritten Sextett bricht im Jahr 1904 unvermittelt auch Glièrs Kammermusikschaffen ab. Als Fußnote, die das Bild der besonderen Anregungsmechanismen innerhalb des beschriebenen Repertoirezweiges eindrucksvoll ergänzt, sei angefügt, dass Glièr sich persönlich für die nächste überlieferte Oktettkomposition eines russischen Komponisten einsetzte, die allerdings erst nach weiteren zwei Jahrzehnten entstand: das 1924/25 komponierte Jugendwerk *Präludium und Scherzo* op. 11 von Dmitrij Šostakovič (1906–1975). Das Oktett wurde am 9. Januar 1927 vom Glièr-Quartett in Gemeinschaft mit dem Stradivari-Quartett in Moskau uraufgeführt.<sup>234</sup>

Zusammenfassend ist zu konstatieren, dass die deutlich zunehmende Zahl an Werken für die beiden großen kammermusikalischen Streicherbesetzungen in der zweiten Hälfte des 19. Jahr-

229 In dieser frühen Phase sind darüber hinaus 1899 und 1905 zwei Streichquartette op. 2 u. op. 20 entstanden. Erst mit großem zeitlichem Abstand folgten ihnen noch die Streichquartette op. 67 (1927) und op. 83 (1943).

230 Glièr erhielt den Glinka-Preis auch noch für zwei weitere Kompositionen: 1908 für die Symphonische Dichtung *Die Sirenen* op. 33 und 1911 für die 3. Symphonie *Il'ja Muromec* op. 42.

231 Vgl. Stanley D. Krebs, *Soviet Composers and the Development of Soviet Music*, S. 71.

232 Vgl. Dorothea Redepenning, *Geschichte der russischen und sowjetischen Musik*, Bd. 1, S. 317 f.

233 Beljaev publizierte in seinem Verlag vorzugsweise Kammermusik von russischen Komponisten in muster-gültigen und qualitativ hochwertigen Ausgaben, wobei er aufgrund seines außerordentlichen Reichtums keinerlei Rücksicht auf kommerziellen Erfolg nehmen musste.

234 Vgl. Krzysztof Meyer, *Schostakowitsch. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*, S. 593.

hunderts offenbar nicht mit einem allgemein verbreiteten Interesse an dem Repertoire einherging. Das Streichsextett und im besonderem Maße das Oktett sollten bis ins 20. Jahrhundert hinein Ensembles bleiben, auf die Komponisten in den europäisch geprägten Kulturkreisen nicht selbstverständlich zugriffen wie etwa auf die längst etablierten Nachbarbesetzungen Streichquartett und -quintett.

Die Konzentration des überlieferten Werkbestandes auf die zutiefst von Mendelssohn und seinem Umfeld geprägte Leipziger Musikkultur und die beiden akademischen Milieus Kopenhagens und St. Petersburgs, die personelle Verbindungslinien zur Leipziger Schule und deren Strukturen aufwiesen, macht deutlich, dass die Entscheidung für die Komposition eines Sextetts oder Oktetts offenbar in den meisten Fällen einer besonderen Motivation aus dem persönlichen Umfeld bedurfte. So entwickelte sich ein Repertoire, das schwerpunktmäßig von einem eingrenzenden Kreis von Personen geschaffen wurde, die vielfältig miteinander in Beziehung standen.

Im besonderem Maße wird dies im Korpus der Oktette deutlich, die in den ersten Jahrzehnten nach Einsetzen der Repertoiregenese im Jahr 1847 mit zwei Ausnahmen allesamt den beschriebenen Einflussbereichen zuzuordnen sind: Lediglich für die beiden Oktette, die von Carl G. Grädener (1812–1883) und seinem Sohn und Schüler Hermann Grädener (1844–1929) etwa im Entstehungszeitraum von Svendsens und Raffs Oktetten in den 1860er-Jahren komponiert wurden, können solche unmittelbaren Bezugnahmen bislang nicht nachgewiesen werden.<sup>235</sup>

Ähnlich signifikant stellen sich die Verhältnisse in dem umfangreichen Sextettrepertoire nach 1850 dar, das heute allerdings – wie bereits erwähnt – im Schatten der beiden herausragenden Kompositionen op. 18 und op. 36 von Johannes Brahms steht. Ihr Entstehungskontext wurde bereits mehrfach dargestellt und soll daher an dieser Stelle nicht näher behandelt werden.<sup>236</sup> Es ist davon auszugehen, dass sich Brahms bei der Komposition seiner bewusst kammermusikalisch gestalteten Sextette durch das für alle Instrumente „konzertierend“ angelegte Sextett op. 140 (1850) von Louis Spohr anregen ließ, dessen Œuvre er kannte und schätzte.<sup>237</sup> Dass dieser satztechnische Anspruch auch im Sextett op. 48 (1878) von Antonin Dvořák (1841–1904) bestimmend ist, für den Johannes Brahms bekanntlich seit Mitte der 1870er-Jahre als Mentor eine prägende Vorbildfunktion einnahm, ist hier wie bei kaum einem anderen Sextett spürbar. Eine explizite Bezugnahme auf die Brahms'schen Sextette dokumentierte in den 1880er-Jahren noch der heute völlig in Vergessenheit geratene französische Komponist Georges Alary (1850–1929), der die Druckausgabe seiner zweiten Sextettkomposition op. 35 Johannes Brahms widmete.<sup>238</sup>

235 Bekannt ist, dass Carl Grädener im Jahr 1865 seinem Musikerkollegen Gottfried Herrmann, der 1850 eines der frühesten Streichoktette komponiert hatte, in Lübeck einen Besuch abgestattet hatte (vgl. Wilhelm Stahl, *Gottfried Herrmann*, S. 37). Grädeners Oktett ist bis spätestens 1870 entstanden.

236 Vgl. etwa Wolfgang Ruf, *Die zwei Sextette von Brahms. Eine analytische Studie*, oder Michael Kube: *Brahms' Streichsextette und ihr gattungsgeschichtlicher Kontext*.

237 Für Clive Browns Hinweis, Brahms habe das Autograph von Spohrs Sextett besessen (vgl. *The Chamber Music of Spohr and Weber*, S. 166), gibt es allerdings keinerlei Belege (vgl. hierzu etwa Kurt Hofmann, *Die Bibliothek von Johannes Brahms. Bücher- und Musikalienverzeichnis*).

238 Vgl. das Titelblatt des Stimmendruckes im Katalog.

Mit Blick auf das dargestellte Netzwerk musikalischer Verbindungen, innerhalb dessen der maßgebliche Teil des groß besetzten Repertoires entstanden ist, stellt sich allerdings die Frage, ob es tatsächlich gerechtfertigt ist, die heute stets als paradigmatisch herausgestellten Sextette von Johannes Brahms zum zentralen Maßstab für eine qualitative Beurteilung des gesamten Repertoires zu erheben. Auf exemplarische Weise wird diese Problematik etwa im russischen Repertoirezweig sichtbar, in dem eine intensive Rezeption von Brahms' erstem Streichsextett zwar sicherlich mitverantwortlich für das besondere Interesse an der Besetzung war, emphatisch orchestral angelegte Werke wie Čajkovskijs *Souvenir de Florence* aber eine diametral entgegengesetzte Ästhetik erkennen lassen, deren Wurzeln in einer anderen Klangvorstellung liegen.



## 11. Resümee und abschließende Überlegungen zur analytischen Beschreibung eines Repertoires eigenen Rechts

Als außergewöhnliches Merkmal verleihen die deutlich hervortretenden Zusammenhänge in der beschriebenen Repertoiregenese nach 1847 dem Werkbestand groß besetzter Kammermusik für Streicher zweifellos eine besondere Qualität. Ihre ausführliche Darlegung sagt freilich noch nichts über die Musik selbst aus und ersetzt nicht eine analytische Auseinandersetzung mit den Notentexten. Doch bildet sie im vorliegenden Fall – mehr als etwa bei Gattungen, die sich als allgemein verbreitete Größen im europäisch beeinflussten Kulturkreis etablierten – eine notwendige Voraussetzung hierfür. Mit dem Überblick über das Repertoire aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist die Basis und zugleich eine zentrale Motivation für eine detaillierte analytische Untersuchung gelegt, die in weiterführenden Studien noch zu leisten sein wird. Verbunden mit der Schlussbetrachtung soll im Folgenden allerdings bereits ein Ausblick darauf gegeben werden, welche Aspekte und Fragestellungen dabei von besonderem Interesse sind, und welche Ergebnisse sich bei einer ersten Durchsicht der Partituren abzeichnen.

Bei dem Versuch, innerhalb eines lediglich besetzungsmäßig definierten Repertoires übergreifende Aussagen zur Form, Faktur oder zu stilistischen Eigenheiten zu machen, stößt man im Blick auf das fortschreitende 19. Jahrhundert bezüglich der Vergleichbarkeit von Werken zunehmend an Grenzen, die dem wachsenden Einfluss der Autonomieästhetik geschuldet sind: Was noch bis ins ausgehende 18. Jahrhundert durch die normative Kraft der Gattungskonventionen verbürgt war, wurde danach immer mehr von einem emphatischen Streben nach individuellen kompositorischen Ansätzen verdrängt.<sup>1</sup>

Unabhängig davon stellt sich im Rahmen der klassisch-romantischen Tonsprache aus der Perspektive der Satztechnik die Frage, ob hinsichtlich der texturalen Gestaltungsweisen, denen in den großen solistischen Streicherbesetzungen notwendigerweise eine zentrale Rolle zukommt, signifikante Entwicklungen erkennbar werden.

Vergleicht man das Sextettrepertoire vor und nach der Mitte des 19. Jahrhunderts miteinander, so sind Werke ausgesprochen brillanten Zuschnitts, die mit Arditis *Sestetto di bravura* Anfang der 1840er-Jahre wohl ihren Höhepunkt erreicht hatten, nun nicht mehr zu finden. Das vor allem bei Ferdinand Ries und Louis Spohr erkennbare Bestreben, auch im Rahmen einer größeren Streicherbesetzung einen kammermusikalisch durchgearbeiteten Satz zu realisieren, erhält nach 1850 zwar mit den beiden Sextetten von Johannes Brahms in den 1860er-Jahren zwei unübertroffene Marksteine, die auch – wie bereits ausgeführt – eine breite Rezeption erfuhren. Der überwiegende Teil des Repertoires ist aber signifikant durch die Arbeit mit orchestralen Klangmitteln geprägt, wie sie auf unnachahmliche Weise von Mendelssohn in seinem Oktett vorgeführt worden waren und – bedingt durch die im ersten Teil der vorliegenden Studie beschriebenen satztechnischen Zwänge – auch in den blockhaften Klangbildern der Oktette in der Mendelssohn-Nachfolge erscheinen.

Dass dies jedenfalls bei der konservativ ausgerichteten zeitgenössischen Musikkritik durchaus auf prinzipielle Vorbehalte stieß, wird auf exemplarische Weise in zwei Rezensionen deut-

1 Vgl. hierzu etwa Wolfgang Marx, *Klassifikation und Gattungsbegriff in der Musikwissenschaft*, S. 158 f.



lich, die Mitte der 1860er-Jahre in der *Leipziger AmZ* zu einem Sextett und einem Oktett erschienen. In der einen wird 1866 Ernst Rudorffs Streichsextett op. 5 (1863) in ungewöhnlicher Ausführlichkeit besprochen, wobei sich der Rezensent deutlich an der Gattungsästhetik des Streichquartetts orientiert:<sup>2</sup>

„[...] er [Rudorff] bedient sich einer Zahl von 6 Instrumenten, wo anderen vier genügen. Und wir glauben, auch ihm würde eine kleinere Zahl genügt haben; denn einmal sind die Themen des Werks, so anmuthig und ausdrucksvoll sie durchweg erfunden sind, doch und vielleicht gerade darum für größere Tonmassen nicht geeignet; sodann zeigt das häufige Verdoppeln zweier Instrumente in der Höhe oder in der Tiefe, sowie das mehrfache Pausieren einzelner, dass es nicht eine beabsichtigte durchgehende Vielstimmigkeit, nicht eine die ganze Anlage der Motive und dem Grundcharakter der Sätze innerlich und nothwendig begründete Tonfülle ist, welche die Wahl von sechs Instrumenten als nothwendig erscheinen liess, sondern dass der Componist nur darum die volleren Tonmassen wählte, um sie vorkommenden Falls zu Contrasten, mannigfaltigem Colorit und stärkerer Füllung benutzen zu können. [...] Überhaupt aber setzt sich der Componist, der zu diesen ausgedehnten Mitteln greift, der doppelten Gefahr aus, entweder im gegebenen Falle die einzelnen Stimmen nicht beschäftigen zu können, oder von der anderen Seite sich dem orchestralen Charakter zu nähern: in welchem Falle er dann lieber gleich eine Symphonie geschrieben hätte.“<sup>3</sup>

Die kritisierte Nähe zum Orchesterklang greift im folgenden Jahr auch der Herausgeber der *Leipziger AmZ* und erklärte Antipode der „Neudeutschen Schule“ Selmar Bagge in seiner Rezension von Svendsens außerordentlich erfolgreichem Oktett op. 3 (1866) an, wobei er die Entwicklung des Repertoires Revue passieren lässt und grundlegende Kritikpunkte anspricht, die er mit großen Streicherbesetzungen verknüpft:<sup>4</sup>

„Ein Octett für acht Solo-Streichinstrumente zu schreiben, würde zu Haydn's und Mozart's Zeit für eine Verwegenheit gegolten haben, denn die Kunst S. Bach's, einen wirklich achtstimmigen Satz zu schreiben, war selbst diesen Meistern nicht mehr sonderlich geläufig, da sie an vier Stimmen gerade genug hatten um wirklich „stimmig“ zu schreiben, im Gegensatz zum orchestralen Stil, der einerseits eine solche strenge Stimmigkeit nicht forderte, andererseits durch die Verschiedenheit der Tonfarben neue Mittel der Wirkung darbot, die als Ersatz für interessante, kunstvolle, aber auch schwerer zu fassende Stimmführung gelten konnten. In allen Stimmen wirklich *melodisch* zu sein, war eine Aufgabe, die nicht einmal als leicht galt, vielmehr wurde gerade der Quartettsatz als der wahre Prüfstein ächten Talents und tüchtiger Bildung betrachtet. Allein die Gewöhnung an den Luxus, der durch die immer reichere Benutzung des vielfarbigen Orchesters hervorgerufen ward, scheint auf Publicum und Künstler eingewirkt zu haben. Man bewundert zwar noch immer, was die Wiener Meister mit ihren vier Stimmen an Klangreichtum und künstlerischer Wirkung leisteten, betrachtet aber vielfach das Mittel als erschöpft und sucht nun Wirkungen hervorzubringen, die dem des Or-

2 Vgl. hierzu auch Michael Kube, *Brahms' Streichsextette und ihr gattungsgeschichtlicher Kontext*, S. 159 f.

3 *Leipziger AmZ* 1 (1866) Nr. 51, S. 407.

4 Bagges Einfluss bekam zwei Jahre vor Svendsen schon Johannes Brahms im Kontext eines groß besetzten Kammermusikwerks für Streicher aus seiner Feder zu spüren, als Breitkopf & Härtel im September 1865 „unter dem ausdrücklich ausgesprochenen Einfluß eines Dritten“ (Selmar Bagges) die bereits zugesagte Drucklegung seines zweiten Sextetts op. 36 wieder zurücknahm (vgl. Brief von Breitkopf & Härtel an Brahms vom 29.9.1865, in: *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Breitkopf & Härtel, Bartholf Senff, J. Rieter-Biedermann, C. F. Peters, E. W. Fritsch und Robert Lienau*, Bd. 14, S. 120).

chesters ähnlich sind und dieses doch entbehrlich erscheinen lassen. Den Anfang machte Spohr mit seinen Doppelquartetten, der im Wesentlichen immer noch an der Vierstimmigkeit festhielt und hauptsächlich zwei Quartette einander zu besonderen Wechselwirkungen gegenüberstellte. Mendelssohn begann seine Serie von Werken für Streichinstrumente mit einem wirklichen Oktett [...]. Vielleicht ist dies für ihn nicht ganz gut gewesen, denn gewisse Orchestermanieren, denen er hier nicht entgehen konnte, blieben auch in den späteren Quartetten haften und stören nicht selten den sonstigen Adel und die Reinheit des Stils.“<sup>5</sup>

Diese Perspektive, die klar zwischen den Sphären Kammermusik und Orchestermusik trennt, scheint im Ansatz bis heute die Diskussion der Gestaltungsweisen groß besetzter Streicherkammermusik zu prägen.<sup>6</sup> Dabei stellt sich gerade bei einem Repertoire, das quantitativ vergleichsweise überschaubar ist und sich vorrangig in einem relativ geschlossenen musikgeschichtlichen Kontext entwickelte, die Frage nach der Zielsetzung, mit der sich ein Komponist eben nicht für eine der allgemein etablierten Besetzungen entschied, die sich hinsichtlich einer obligaten „kammermusikalischen“ Stimmführung als wesentlich unproblematischer erwiesen hätten. Es ist davon auszugehen, dass ein Komponist, der ein Sextett oder ein Oktett schuf, weder vorrangig intendierte, den satztechnischen Idealentwürfen zu entsprechen, die von der zentralen Gattung Streichquartett abgeleitet wurden, noch beabsichtigte, unter bewusster Reduzierung der Mittel in Konkurrenz zu Orchesterwerken mit ihrer breiten Palette instrumentaler Farben zu treten.

Ein adäquater analytischer Zugang ist nur möglich, wenn man die besonderen klanglichen Ausdrucksmöglichkeiten der groß besetzten Streicherensembles bei der Beschreibung als relevante Größe wahrnimmt und ihre strukturbildende Kraft als spezifische Qualität des Repertoires akzeptiert, statt sie als „unkammermusikalisch“ abzuqualifizieren. Die Bewertung der Instrumentierung,<sup>7</sup> der texturalen Verhältnisse und der Klangdramaturgie rückt daher nicht zuletzt aufgrund der spät einsetzenden Genese des Oktettrepertoires nach Mendelssohns Tod noch weiter in das Zentrum des analytischen Ansatzes, als dies bei der Betrachtung des Werkbestandes der Fall ist, der vor 1847 entstanden ist. Wo sich bezüglich Faktur und Anlage signifikante Schnittmengen innerhalb des Repertoires abzeichnen, soll anhand folgender Beispiele verdeutlicht werden.

- 5 *Leipziger AmZ* 2 (1867) Nr. 44, S. 351. Entsprechend der grundsätzlichen Vorbehalte gegen die großen Ensembledispositionen fand auch Svendsens Oktett bei Bagge keine Akzeptanz als seriöse Komposition: „Unser Oktett nun zeigt alle Spuren einer überwallenden Phantasie, eines jugendlichen Schwärmens in Klängen und besonderen Effecten, und zwar auf Kosten der eigentlich melodischen Erfindung und der Innerlichkeit. [...] Wir wollten nur andeuten, wie weit die bedenkliche Richtung unserer Kunst schon fortgeschritten ist, wenn jüngere Künstler ohne diese Fülle [Mendelssohn'schen Gedanken- und Melodienreichtums] solche Werke schreiben und damit einen Erfolg erreichen wie Svendsen ihn mit seinem Oktett im Gewandhaus errungen hat [...]. Wir gönnen natürlich dem jungen Mann den Erfolg und die Auszeichnung von Herzen; nur können wir nicht umhin, unsere Bedenken über die eingeschlagene Richtung auszusprechen“ (ebda., S. 352).
- 6 So kreiste beispielsweise die Schlussdiskussion eines 1997 in Wien veranstalteten Symposiums zur Kammermusik von Johannes Brahms hauptsächlich um die Frage, wie man das zweite Streichquintett op. 111 unter Berücksichtigung des bislang vernachlässigten Aspektes der klanglichen Qualitäten (Klangflächen, Instrumentation) adäquat analytisch fassen kann (vgl. *Die Kammermusik von Johannes Brahms. Tradition und Innovation*, hrsg. v. G. Gruber, S. 308 ff.).
- 7 Die besondere Relevanz dieses Aspektes hebt auch Michael Kube zu Beginn seiner Studie *Brahms' Streichsextette und ihr gattungsgeschichtlicher Kontext* hervor (vgl. S. 149 ff.).

Ein wesentliches verbindendes Moment ist der typische klangliche Gestus, mit dem ein großer Teil der Sextette und Oktette aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eröffnet werden. Auf vergleichbare Weise, wie Mendelssohn im Kopfsatz seines Oktetts das Hauptthema in ein vielstimmig-klangvolles Begleitfeld akkordischer Pendelbewegungen einbettete, sind auch die Hauptsätze der ersten Nachfolgewerke von N. W. Gade, W. Bargiel und G. Herrmann bzw. der Seitensatz in C. Schubert's Oktett ausgestaltet.<sup>8</sup> Gegenüber den im klassischen Quartett-repertoire weit verbreiteten repetierenden Begleitmustern, in denen die Struktur eines linear fortschreitenden Begleitsatzes in den einzelnen Stimmen problemlos identifizierbar bleibt, wurde mit den pendelnden Begleitmustern durch Mendelssohn eine neue Klangqualität etabliert, die im groß besetzten Repertoire vor 1847 neben seinem Oktett noch keine Rolle spielte: ein bewusst diffus angelegtes Klangbild. Durch die Grundierung der thematischen Strukturen mit Klangfeldern, in denen ein wesentlicher Teil der Stimmen unter Aufkündigung ihrer Individualität in einem Verband rasch flirrender Bewegungen funktional gebunden wird, tritt hier die zentrale Forderung der „Durchhörbarkeit“, die traditionell an einen kammermusikalischen Satz gestellt wird, völlig in den Hintergrund.<sup>9</sup> Entsprechend eingesetzte vielstimmig pendelnde Begleitfelder prägen neben den genannten Werken der frühen Mendelssohn-Rezeption auch spätere Oktette (H. Grädener, O. Mallong) und eine Reihe von Sextetten, zu denen etwa das oben erwähnte Werk Ernst Rudorffs aus dem Leipziger Umfeld, Raffs Sextett oder die ausgesprochen orchestral gestalteten Sextette N. Rimskij-Korsakovs und P. Čajkovskijs gehören, wobei die Themen in der Regel von zwei oder mehr streng gekoppelten Instrumenten präsentiert werden. Wie bei Mendelssohn finden sich durchlaufende Pendelbewegungen darüber hinaus vielfach als Zusammenhang stiftende Kolorierung weiter Satzbereiche (vgl. etwa die Oktette von N. W. Gade, C. Schubert, W. Bargiel, G. Herrmann und J. Raff oder die Sextette von J. Raff, B. Köhler, A. Davydov und Heinrich XXIV. Prinz Reuss Op. 12).

Neben solchen spezifischen Texturelementen, die einen wesentlichen Beitrag zur klanglichen Charakterisierung des groß besetzten Repertoires leisten, wäre näher zu untersuchen, in wie weit explizite Bezugnahmen, die jedenfalls in einzelnen Werken der unmittelbaren Mendelssohn-Nachfolge aufscheinen, die stilistische Entwicklung beeinflussten. Mehr noch als Beobachtungen der Art, dass etwa die Oktett-Scherzi von Gade und Svendsen deutlich den Tonfall des Mendelssohn'schen Elfenscherzos aufnehmen, interessieren dabei Phänomene, die mit

8 Bei Mendelssohn besteht das Begleitfeld am Satzbeginn aus einer akkordischen Pendelbewegung in drei Violinen und einem Violoncello sowie einer synkopierten Bewegung in den Bratschen. Bargiel übernimmt dieses kombinierte rhythmische Modell, reduziert dabei aber das pendelnde Feld auf eine Bratschenstimme, wobei das Thema in einem fünfstimmigen Unisono der Rahmeninstrumente präsentiert wird. Bei Gade setzt sich das pendelnde Begleitfeld aus zwei bis drei wechselnd arrangierten Mittelstimmen zusammen; thementragend sind zunächst zwei (VI 1, Vc 1), bei der Themenwiederholung vier (VI 1, VI 2, Va 1, Vc 1) Rahmeninstrumente. Auch Schubert und Herrmann instrumentieren bei der Themenwiederholung um, wobei das pendelnde Begleitfeld jeweils ausgedehnt wird: bei Schubert von zwei (VI 2, Va 1) auf fünf (VI 2, VI 4, Va 1, Va 2, Vc) und bei Herrmann von drei (VI 3, Vc, Kb) auf vier (VI 3, Va 2, Vc, Kb) Stimmen.

9 Auch im Kopfsatz des ersten Sextetts op. 18 von Johannes Brahms findet sich bei der Hauptthemen-Exposition eine durchlaufende Pendelbewegung, doch ist diese von grundlegend anderer Qualität: Sie folgt in ihrer Kontur dem Thema im Terzabstand und unterstützt somit die Entwicklung der melodischen Gestalt.

der besonderen Besetzungsstruktur der Werke in Zusammenhang gebracht werden können. Exemplarisch sei etwa der in der vorliegenden Studie herausgearbeitete Aspekt des Symphonischen in Mendelssohns Oktett genannt, der u. a. an der Gestaltung abschnittsübergreifender Spannungsbögen festgemacht wird und im besonderen Maße das klangliche Potenzial des vielstimmigen Ensembles nutzbar macht.

Dass solche dramaturgischen Konzepte, die in den traditionellen kammermusikalischen Genres keinen Platz haben, im groß besetzten Repertoire durchaus relevant sind, machen auf beeindruckende Weise die signifikant übereinstimmenden Gestaltungsweisen der Durchführungsteile in den Oktetten von Mendelssohn, Gade und Bargiel deutlich. Ähnlich wie bei Mendelssohn, der von einem außerordentlich motorischen und klangvollen Satz ausgehend in einem großen auskomponierten Diminuendo alle musikalischen Parameter zunächst auf ein Minimum reduziert und nach einem Moment des allgemeinen Stillstandes und des Verstummens in einer gewaltigen Steigerungsphase die Reprise erreicht (vgl. Kap. 9. 2), sind auch die entsprechenden Satzphasen von Gade und Bargiel mit symphonischem Gestus angelegt worden. Im Zentrum von Gades Durchführung werden als extremer Gegenpol zum sehr bewegten und vorwärts drängenden Grundcharakter des Kopfsatzes bis zu zwölfstimmige statische Klangflächen über beinahe vierzig Takte hinweg ausgebreitet, die sich am Ende fast gänzlich auflösen (T. 248–286). Damit steuert auch Gade (in allgemeiner Reduktion) konsequent einen Zielpunkt innerhalb des Satzes an, von dem (auf dem sich anschließenden Weg in die Reprise) der kontinuierliche Wiederaufbau des mächtigen Klangapparates ausgeht. Während bei Gade die Aufmerksamkeit im Zentrum des Satzes ganz auf das exzeptionelle Klangerlebnis eines ruhenden vielstimmigen Streicherklanges gelenkt wird, ist die Durchführung bei Bargiel vor allem durch eine Steigerungspartie außerordentlicher Dimensionierung geprägt, die gut 40 Prozent des Formteiles einnimmt (T. 242–281): Nachdem sich auch bei Bargiel in einer Folge von Texturen, die stark mit Liegenoten durchsetzt sind, bei völlig zurückgenommener Dynamik ein Ruhepol etabliert hat, verbleibt eine solistische Achtelbewegung in der zweiten Bratsche als Keimzelle für einen symphonischen Aufbau, der kurz vor dem Übergang in die Reprise – in enger Anlehnung an die entsprechende Stelle bei Mendelssohn – in einen furiosen Ausbruch mündet (T. 276–280).

Ein weiterer Komplex an Fragestellungen ergibt sich aus der Tatsache, dass ein signifikanter Teil der Komponisten, die sich mit den großen Streicherbesetzungen kompositorisch auseinandersetzten, sowohl ein Oktett als auch ein Sextett komponierte (vgl. die Übersicht im ersten Abschnitt des vorliegenden Kapitels). Wie wichtig es ist, für eine adäquate Beurteilung ästhetischer Aspekte die unterschiedlichen Besetzungsgrößen miteinander in Relation zu setzen, wird etwa am Beispiel Joachim Raffs unmittelbar evident, der sein Streichsextett op. 178 im engen zeitlichen Kontext zu seiner Oktettkomposition op. 176 im Jahr 1872 schuf. Die beiden Werke erfuhren in den erst unlängst erschienenen Artikeln *Oktett* und *Streichsextett* für die zweite Auflage der *MGG* – bis heute bei aller Skizzenhaftigkeit der Darstellung die umfassendsten Arbeiten zu den jeweiligen Repertoires – sehr unterschiedliche Bewertungen: Während Raffs Oktett als „herausragende“ Leistung unter den durchweg „bemerkenswerten“ Kompositionen der Mendelssohn-Nachfolge besonders ausgezeichnet wird,<sup>10</sup> findet das Sextett des „renommierten Komponisten“ nur als Beispiel dafür Erwähnung, mit welchen Problemen „eine Brahms-Nachfolge

10 Vgl. Hartmut Schick, Art. *Oktett*, in *MGG2P*, Bd. 7, Sp. 611.

und -Konkurrenz“ in diesem Medium belastet gewesen sei: Im Vergleich mit Brahms' Sextetten sei das „fast durchweg vollstimmig symphonische“ Werk „satztechnisch geradezu primitiv“. <sup>11</sup>

Tatsächlich ähneln sich die beiden durchaus attraktiven Werke in ihrer Faktur sehr stark: Die weitgehend vollstimmig gestalteten Partituren sind überwiegend in einer rasch wechselnden Folge von zumeist vier- oder achttaktigen Abschnitten deutlich blockhaft strukturiert. Charakteristisch ist in beiden Fällen ein Satzbild, dessen Abwechslungsreichtum nicht primär von verschiedenen Spielarten thematisch-motivischer Arbeit geprägt ist, sondern von wechselnden Klangbildern vielfach gekoppelter Stimmgruppen, die beinahe schablonenhaft aneinander gereiht werden und das thematische Material zusammen mit seinen Begleitmustern in immer neu instrumentierten Texturen erscheinen lassen. <sup>12</sup> So eng Raffs Oktett und Sextett einander im kompositionstechnischen Ansatz verbunden sind, so stark unterscheiden sie sich hierin von Brahms' Sextetten! Angesichts der Tatsache, dass Raff sein Sextett unmittelbar nach seinem Oktett komponierte, stellt sich daher unabhängig von der Diskussion künstlerischer Potenz die Frage, ob es überhaupt in Raffs Interesse lag, sich an jenen kammermusikalischen Normen zu orientieren, die Brahms bei der Komposition seiner Sextette nie aus den Augen verlor. <sup>13</sup> Dies ist bei Raff mit Gewissheit ebenso zu verneinen wie bei einer Reihe weiterer Sextettkomponisten mit vergleichbar disponierten Werken, unter denen Čajkovskij mit seinem Sextett *Souvenir de Florence* den wohl prominentesten Beitrag mit blockhaft orchestral angelegter Faktur lieferte.

Zu untersuchen wäre dagegen, inwieweit das im ausgehenden 19. Jahrhundert allmählich entstehende Repertoire für Streichorchester, zu dem Mendelssohn schon früh mit seinen Jugendsymphonien und später Dvořák und Čajkovskij (jeweils vor der Komposition ihrer Sextette) mit ihren *Streicherserenaden* prominente Beiträge lieferten, <sup>14</sup> prägenden Einfluss auf die Klangvorstellungen der Zeit nahm. Explizite Hinweise auf eine deutliche ästhetische Orientierung in diese Richtung finden sich ab dem Ende des 19. Jahrhunderts bei einer Reihe von Werken, die – wie man den Betitelungen entnehmen kann – sowohl für eine Aufführung in solistischer als auch in chorischer Besetzung der einzelnen Parts konzipiert wurden. Hierzu zählen etwa die *Abschieds-Klänge* für Sextett oder Streichorchester (1880) von Heinrich Schulz-Beuthen, Karl Weigls *Rhapsodie* für Sextett oder zwei Streichorchester (bis 1907), Max Bruchs Oktett für Soli oder Streichorchester (1920), Darius Milhauds *Dixtuor* als 4. *Symphonie pour petit orchestre* (1921), Bru-

11 Vgl. Ludwig Finscher, Art. *Streichsextett*, in: *MGG2P*, Bd. 8, Sp. 2008.

12 Vergleicht man etwa in den Kopfsätzen die Satzbilder der Hauptsatzreprise im Oktett (T. 264 ff.) und des Seitensatzes im Sextett (T. 48 ff.), so sind strukturelle Unterschiede kaum auszumachen.

13 Zur Faktur der Sextette von Johannes Brahms, vgl. Iwan Knorr, *Johannes Brahms. Sextett in B-Dur op. 18*; Wolfgang Ruf, *Die zwei Sextette von Brahms. Eine analytische Studie*, S. 121–133; ders., *Kammermusik zwischen Exklusivität und Öffentlichkeit. Zum Sextett op. 18 von Johannes Brahms*; Siegfried Kross, *Johannes Brahms*, S. 327 ff. bzw. 444 ff.

14 Ausgehend von den drei Serenaden Robert Volkmanns aus den Jahren 1869–70 etablierte sich im Zentrum dieses Genres bis zur Jahrhundertwende bekanntlich ein Repertoire, das vor allem über den typischen „Streicherserenadenklang“ definiert wurde. Nicht lange vor seinem Sextett komponierte Dvořák ein *Notturmo* H-Dur op. 40 (ca. 1875) und die *Serenade* E-Dur op. 22 (1875) für Streichorchester. Čajkovskijs *Streicherserenade* C-Dur op. 48 ist 1880, also zehn Jahre vor dem Sextett entstanden. Einige Jahre später wäre hier noch Max Bruch einzureihen, der vor dem Oktett (1920) die *Serenade nach Schwedischen Melodien* (1916) als Streicherbearbeitung der 2. Orchestersuite (1904, rev. 1908–09) schuf.



no Stürmers *Feierliche Musik* für zwei Streichorchester oder zwei Quintette (1930) und Bohuslav Martinůs Sextett (1932), dem für die Aufführung mit Streichorchester eine separate Kontrabassstimme beigelegt ist. Arnold Schönberg stellte eine entsprechende Verbindung zu den orchestralen Nachbargattungen durch zwei Bearbeitungen seines Sextetts *Verklärte Nacht* (1899) für Streichorchester (1916 u. 1943) her und passte damit – wie auch Eugene Goossens im *Concertino for String Octet* (1926) or *String Orchestra* (1929) – das angelegte Potenzial den erweiterten Mitteln an. Zu den bekanntesten Repertoirestücken für Streichorchester zählt bezeichnenderweise auch Čajkovskijs *Souvenir de Florence*, obwohl eine chorischesetzte Fassung vom Komponisten offensichtlich nicht intendiert war.

Von den kompositorischen Gattungen, in denen sich ein symphonischer Orchesterapparat realisiert, bleiben die reinen Streicherkompositionen hinsichtlich ihrer klanglich-strukturellen Konzeption allerdings deutlich geschieden, auch wenn bei der dramaturgischen Durchgestaltung formaler Abläufe mit Mendelssohns Oktett ein dezidiert symphonischer Zugriff im vielschichtigen Streicherrepertoire eingeführt wurde. Zu sehr erzwingen die spezifischen Möglichkeiten der Texturbildung eines ebenso homogenen wie flexiblen Streicherensembles auf der einen Seite und das klanglich differenzierte Potenzial des Orchesterapparates auf der anderen Seite unterschiedliche Gestaltungskonzepte der Faktur. So blieb etwa August Klughardts Umarbeitung des Streichsextetts op. 58 (1892) zur 5. Symphonie op. 71 (1897) die absolute Ausnahme. Selbst Arnold Schönberg, dessen Sextett *Verklärte Nacht* von Beginn an als symphonische Dichtung in kammermusikalischer Instrumentierung empfunden wurde,<sup>15</sup> kam mit den beiden erwähnten Bearbeitungen für Streichorchester zwar dem naheliegenden Wunsch nach einem größeren Klangvolumen entgegen, zog dabei aber keine grundsätzlichen Eingriffe in das in sich abgeschlossene Klangbild in Erwägung.

Blickt man von hier auf das groß besetzte Repertoire seit den Anfängen in den 1770er-Jahren zurück, so wird eine ungewöhnlich große Bandbreite an kompositionstechnischen Konzepten und klanglichen Entwürfen sichtbar. Ausgangspunkt der Studie war das Anliegen, einen Überblick zu einem Werkbestand zu vermitteln, der bislang noch kaum beschrieben wurde und vor allem im Schatten der etablierten Besetzungen Streichquartett und Streichquintett wahrgenommen wurde. Die Auseinandersetzung mit Werken für klar umrissene Ensemblekonstellationen wie etwa Streichquartett oder Oktett verleitet am Ende meist dazu, den nur schwer greifbaren und nicht eindeutig zu definierenden Begriff der musikalischen Gattung<sup>16</sup> zu thematisieren und die jeweiligen Repertoires daraufhin abzuklopfen, ob „gattungsstiftende“ Faktoren in einem signifikanten Umfang vorhanden sind. Fragwürdig bleibt allerdings der Nutzen dieses Interesses selbst im Rahmen der aktuellen Gattungsgeschichtsschreibung, die einzelne Genres nicht als isolierte Phänomene beschreibt, sondern als Bestandteil eines Systems vielfältiger, sich gegenseitig stützender Wechselbeziehungen („Systemcharakter“), dessen historische Veränder-

15 Vgl. hierzu etwa die Rezensionen der Uraufführung am 18.3.1902 durch das Rosé-Quartett, die im Kommentarband der kritischen Werkausgabe dokumentiert sind (Arnold Schönberg, *Sämtliche Werke* VI/B, Bd. 22, S. 86–91), besonders die Besprechung von Josef Scheu für die *Arbeiter-Zeitung* vom 27.3.1902 (S. 89).

16 Zu den „Definitionsversuchen“ vgl. Hermann Danuser, Art. *Gattung*, in: *MGG2S*, Bd. 3, Sp. 1057 ff.

lichkeit („Geschichtlichkeit“) mitgedacht wird.<sup>17</sup> Konsequenz ist jedenfalls die Einordnung in ein System hierarchischen Zuschnitts,<sup>18</sup> mit dem zwangsläufig ein wertendes Moment verbunden ist. In der Kammermusik findet die Gattungsdiskussion stets ihren zentralen Bezugspunkt im quantitativ dominierenden Genre Streichquartett, um das traditionell auch der ästhetische Diskurs im musiktheoretischen Schrifttum seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert kreist. Wie wenig aussagekräftig und zugleich problematisch ein solches Verfahren im Hinblick auf eine ästhetisch wertende Einordnung sein kann, wird auf exemplarische Weise im Falle der kammermusikalischen Nachbarbesetzung Streichquintett deutlich, zu der bereits umfassendere analytische Untersuchungen vorliegen.<sup>19</sup> Das außerordentlich umfangreiche Repertoire erfährt in der einschlägigen Literatur nur dort eine eindeutige Nobilitierung, wo dem qualitativ zweifellos bedeutenden Werkbestand auch ein eigenständiger Gattungszusammenhang gegenüber dem Streichquartett zuerkannt wird.<sup>20</sup>

Inwiefern die Diskussion der Gattungsfrage für die Beschreibung der großen kammermusikalischen Streicherbesetzungen<sup>21</sup> sinnvoll oder hilfreich sein könnte, ist an dieser Stelle nicht abschließend zu beantworten, da eine detaillierte analytische Auseinandersetzung mit den Sextetten und Oktetten aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch zu leisten ist, wofür in der vorliegenden Studie erste Wege gewiesen werden konnten. Wie schwierig es ist, dem Repertoire dabei gerecht zu werden, kann man aus den Argumenten herauslesen, mit denen Ludwig Finscher erst unlängst dem Streichsextett bescheinigte, dass es sich nie zu einer „Gattung verfestigt“ habe, sondern „immer eine Besetzung“ geblieben sei. Zusammen mit mangelnden Auführungsmöglichkeiten macht Finscher hierfür v. a. eine zu geringe Popularität der Besetzung verantwortlich, die er, gemessen an den „Idealen eines kammermusikalischen Satzes“, mit den „Problemen der Behandlung des homogenen sechsstimmigen Streichersatzes“ begründet.<sup>22</sup> Dass das gestalterische Potenzial der großen Besetzung insbesondere nach 1850 – wenn auch von einem vergleichsweise kleineren Komponistenkreis – als Chance wahrgenommen wurde, eben

17 Vgl. ebda., Sp. 1061 ff.

18 Vgl. Carl Dahlhaus, *Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert*, S. 851.

19 Tilman Sieber, *Das klassische Streichquintett*; Katrin Bartels, *Das Streichquintett im 19. Jahrhundert*.

20 So vermochte Carl Dahlhaus etwa dem Streichquintett mit der kategorischen Begründung keinen Gattungscharakter zuzusprechen, dass die einzelnen Quintette nicht aufeinander, sondern jeweils auf die Quartette desselben Komponisten bezogen seien (*Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert*, S. 842). Walter Wiora bescheinigt Streichquintett und -sextett im Verhältnis zum Streichquartett „weniger einen selbständigen Werdegang“, als dass sie dessen Geschichte folgten (*Die historische und die systematische Betrachtung der musikalischen Gattungen*, S. 27). In ihren analytischen Studien zum „klassischen“ Streichquintett (1983) und zum „Streichquintett im 19. Jahrhundert“ (1996) arbeiteten Tilman Sieber und Katrin Bartels dagegen eine Reihe von satztechnischen Spezifika heraus, aus denen eine eigene Gattungstradition begründet wird, verbunden mit der Forderung nach einer „gerechteren“ Beurteilung des Repertoires. Ludwig Finscher schränkte diese Einschätzung wiederum unter dem Gesichtspunkt ein, dass die im Quintett gegenüber dem Quartett „nicht nur systematisch möglichen, sondern historisch realisierten Besetzungen“ mit ihrer Fülle klanglicher und satztechnischer Möglichkeiten „die Ausbildung eines allgemein als verbindlich zu verstehenden Typus, der den Kern einer Gattungsästhetik bilden könnte, erschwert“ (Art. *Streichquintett*, in: *MGG2S*, Bd. 8, Sp. 1990).

21 Vgl. hierzu etwa Wolfgang Ruf, *Kammermusik zwischen Exklusivität und Öffentlichkeit. Zum Sextett op. 18 von Johannes Brahms*, S. 427 ff.

22 Art. *Streichsextett*, in: *MGG2S*, Bd. 8, Sp. 2005 f.



nicht eine Art „Streichquartett in sechs Stimmen“, sondern etwas strukturell und klanglich Eigenständiges zu entwerfen, kommt bei einem Ansatz aus dieser Perspektive nicht zur Geltung.

Wesentliches Resultat der vorliegenden Untersuchung ist die Erkenntnis, dass die groß besetzten Kammermusikwerke für Streicher als eigenständiges Repertoire primär aus sich selbst heraus zu verstehen sind und nicht auf sinnvolle Weise als Ableitungen oder Seitenzweige der großen etablierten Instrumentalgattungen Streichquartett oder Symphonie erklärt werden können, denen in der Gattungshierarchie des 19. Jahrhunderts traditionell zentrale Positionen zugewiesen werden. Deutlich wurde dies bereits in der systematisch angelegten Darstellung der satztechnischen Spezifika, die der vielstimmige und weitgehend monochrome Streichersatz in einzigartiger Weise erzwingt, verknüpft mit einem breiten Spektrum besetzungstypischer Möglichkeiten, den Klangraum im Satzverlauf auf sehr flexible Weise als strukturbildendes Element nutzbar zu machen.

Die historische Entwicklung des Werkbestandes, in dem die charakteristischen Texturmodelle und Satzstrukturen in größerer Variationsbreite in Erscheinung treten, konnte besetzungsübergreifend in zwei große Phasen unterteilt werden: Deutlich unterscheiden sich sowohl Zusammensetzung als auch Genese des untersuchten Repertoires vor und nach 1847, dem Todesjahr Felix Mendelssohn Bartholdys, dessen Oktett von 1825 sowohl bezüglich der Besetzungsstruktur als auch in der gesamten Werkkonzeption zweifellos zu den originellsten kompositorischen Entwürfen des 19. Jahrhunderts zu zählen ist. Die frühe Phase seit der „Erfindung“ des Sextetts durch Brunetti und Boccherini Mitte der 1770er-Jahre manifestiert sich vor allem in einem sehr heterogenen Korpus an überwiegend verstreut entstandenen Kompositionen für unterschiedlich zusammengesetzte Sextettensembles, in die häufig ein Kontrabass eingebunden ist. Die konzertanten Werke des ausgehenden 18. Jahrhunderts und die brillanten Sextette der folgenden Jahrzehnte stehen den entsprechend angelegten Kompositionen der kleineren Nachbarbesetzungen Quintett und Quartett in ihrer Faktur noch am nächsten, da die klare Aufteilung der Textur in Solopart und Begleitstrukturen bei einer Ausweitung des Ensembles nicht grundsätzlich modifiziert werden muss. Eine signifikant eigene Satzqualität haben dagegen diejenigen Sextette aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in denen alle Ensemblemitglieder prinzipiell gleichberechtigt an kammermusikalisch geprägten Texturen beteiligt werden, wie etwa unter Einbeziehung eines Kontrabasses bei Joachim N. Eggert, in dem (bis 2006) unveröffentlicht gebliebenen *Grand Sextuor* des Beethoven-Schülers Ferdinand Ries und wohl auf kunst- und anspruchsvollste Weise in Spohrs Sextett aus dem Revolutionsjahr 1848.

Neben Mendelssohn übte Spohr den wohl prägendsten Einfluss auf das Repertoire aus, wobei seine vier Doppelquartette, die sich heute wieder einer zunehmenden Popularität erfreuen, allerdings keine unmittelbare kompositorische Rezeption nach sich zogen. Sie bilden die herausragendsten Beispiele für ein traditionell in der Vokalmusik angesiedeltes Ensemblemodell, das – Mendelssohns Oktett ausgenommen – aufgrund seiner ordnenden Grundstruktur offensichtlich bis 1847 innerhalb der Instrumentalmusik als einzig praktikable Möglichkeit angesehen wurde, einen mehr als sechsstimmigen Satz für solistisch besetzte Streicher kompositorisch zu bewältigen. Während die doppelchörig strukturierten Streicherkompositionen v. a. als Spezialität Spohrs kursierten, schuf dieser mit seinem weit verbreiteten und sehr positiv aufgenommenen Sextett um die Mitte des 19. Jahrhunderts ein leuchtendes Beispiel dafür, wie gesteiger-

tes Klangpotenzial auf sehr anspruchsvolle Weise mit kammermusikalischer Faktur verbunden werden kann. Damit wies er einen Weg, der nicht zuletzt von Brahms beschritten wurde, dem Spohrs Sextett zweifellos als Orientierungspunkt diente, als er sich vom Sextett ausgehend den kammermusikalischen Streicherbesetzungen annäherte.

Dass damit allerdings nur eine, und offenbar nicht die bestimmende ästhetische Ausrichtung des groß besetzten Repertoires in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erfasst wird, konnte in ersten Sondierungsschnitten aufgedeckt werden: Das fortgesetzte Interesse an einer differenzierten Faktur kammermusikalischen Anstrichs wird deutlich überlagert von einer großen Zahl an Sextetten, die als zusammenhängende Werkgruppe im Umfeld einer maßgeblich durch Mendelssohn geprägten Musikkultur entstanden sind. Zu den wesentlichen Erfahrungen im konservativen akademischen Milieu Leipzigs gehörte neben einer außerordentlichen Wertschätzung der Kammermusik im Allgemeinen eine besondere Pflege und Aufführungstradition von Mendelssohns singulärer Oktettkomposition aus dem Jahr 1825. Mendelssohn hatte mit seinem symphonisch-orchestralen Konzept ein neuartiges Klangbild eingeführt, das den traditionellen Vorstellungen von einem kammermusikalischen Ton weit entrückt war. Dieser Ansatz wurde erst ab Mendelssohns Todesjahr 1847 von einem weitgehend geschlossenen Personenkreis mit gemeinsamer Wurzel in der „Leipziger Schule“ auch kompositorisch aufgegriffen. Aus ihm gingen sowohl die Oktettkompositionen in der Mendelssohn-Nachfolge als auch der wesentliche Anteil der Streichsextette der zweiten Jahrhunderthälfte hervor.

Dabei erwies sich, dass durch den personell stark verwobenen Entstehungskontext signifikante Querverbindungen zwischen den betrachteten Besetzungsgrößen bestehen, die sich auch in ähnlichen kompositionstechnischen Herangehensweisen manifestieren. Die oft undifferenzierte Beurteilung des Sextettrepertoires nach einer mehr oder weniger geglückten Brahms-Nachfolge wurde damit deutlich relativiert. Hierfür stehen nicht zuletzt das mehrfach dokumentierte Interesse am spezifischen Timbre eines orchestralen Streicherklanges sowie die alternativen Aufführungsvorschläge vielstimmiger Werke in solistischer oder chorischer Besetzung. Ein adäquater Blick auf den Werkbestand der Streichsextette und Oktette erschließt sich nur unter Berücksichtigung der vernetzten Entwicklungsgeschichte dieses bedeutenden Repertoires eigenen Rechts.

# KATALOG

Verzeichnet sind sämtliche Kompositionen für mehr als fünf solistisch besetzte Streichinstrumente, die im Rahmen der vorliegenden Studie recherchiert wurden. Somit enthält der Katalog Werke aus einem Zeitraum, der sich von den Anfängen der einzelnen Repertoires bis etwa 1925 erstreckt. Vereinzelt wurden auch später entstandene Werke aufgenommen, wenn sie in der Arbeit erwähnt werden oder aufgrund einer außergewöhnlichen Ensemblekonstellation von besonderem Interesse sind.

Der Katalog ist alphabetisch nach Komponistennamen angelegt. Hat ein Komponist mehrere Werke für die großen Streicherbesetzungen geschaffen, so werden die Einträge nach Besetzungsgröße in der Reihenfolge vom kleinsten aufsteigend zum größten Ensemble sortiert. Liegen mehrere Werke eines Komponisten zu einer Besetzung vor, werden sie chronologisch angeordnet. Die einzelnen Katalogeinträge sind folgendermaßen aufgebaut:

## NAME (Lebensdaten)

**Standardisierter Titel, ggf. programmatischer Titel o. ä. (kursiv), Haupttonart, Opusnummer**

**Besetzung:** Zahl der besetzten Streichinstrumente in der Reihenfolge: Violine (VI), Viola (Va), Violoncello (Vc), Kontrabass (Kb); weitere Streichinstrumente werden entsprechend ihres Registers eingeordnet.

**Entstehung:** Zeit und Ort

**Satzfolge:** Satznummer (römische Ziffer fett), Satzbezeichnung (wortgetreu), Metrum, Zahl der Takte (in runden Klammern); sind innerhalb der Sätze einzelne Teile durch signifikant individualisierende Satzbezeichnungen, Vorzeichen- oder Metrumwechsel deutlich voneinander abgesetzt, werden sie als eigene Elemente des Satzverlaufes angegeben und – wie die einzelnen Sätze auch – durch Gedankenstriche separiert. Bei den Taktangaben werden Wiederholungen, Auftakte und prima volta-Takte nicht gezählt.

**Autograph:** wenn bekannt mit diplomatischer Wiedergabe der Titelgestaltung (kursiv), Signatur, Datierung, besondere Anmerkungen im Ms.; Aufbewahrungsort mit Signatur

**Abschrift:** Angaben wie beim Autograph

**Erstdruck:** Diplomatische Wiedergabe des Titelblatts (kursiv); wenn hier nicht enthalten, separate Angaben zu: Erscheinungsort, Verlag, Erscheinungsdatum, Plattennummer (PN) oder Verlagsnummer (Nr.), Art der Ausgabe (Partitur, Stimmen u. ä.), Aufbewahrungsort (ggf. mit Signatur)

**Weitere Ausgaben:** Angaben wie beim Erstdruck; diplomatische Wiedergabe des Titels nur bei frühen Drucken und dort, wo dies zur Identifizierung des Druckes sinnvoll erscheint.

**Bearbeitungen:** durch den Komponisten oder von fremder Hand

**Bemerkungen:** Widmung, Uraufführung, besondere Angaben im Notenmaterial u. ä.

Die in der vorliegenden Studie verwendeten Ausgaben sind mit einem Asteriskus gekennzeichnet.

**AFANAS'EV, NIKOLAJ J.** (\* 12. Jan. 1821 in Tobol'sk, † 3. Juni 1898 in St. Petersburg)

### Doppelquartett *Novoselje* D-Dur

**Besetzung:** 4Vl, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** bis 1875 in St. Petersburg

**Satzfolge:** **I.** Allegro moderato, D-Dur, 4/4 (142 T.) – **II.** Scherzo. Allegro, D-Dur, 2/4, 3/4 (180 T.) – Meno mosso, G-Dur, 5/4 (56 T.) – Tempo I., G-Dur, 5/4, 2/4 (20 T.) – Allegro vivace, D-Dur, 3/4, 2/4 (164 T.) – Meno mosso, D-Dur, 5/4 (6 T.) – Presto, D-Dur, 3/4 (15 T.) – **III.** Andante sostenuto, h-Moll, 4/4, 3/4 (83 T.) – **IV.** Allegro non troppo [attacca], D-Dur, 2/4 (268 T.) – Più mosso, D-Dur, 4/4 (24 T.)

**Erstdruck:** *Dédié / à la Société de musique de chambre / à S<sup>t</sup> PETERSBOURG. / „HOBOCEЛЬE“ / Double Quatuor / pour / 4 Violons, 2 Altos et 2 Violoncellos / par / N. Afanassieff. / N° 1521. Pr. M. 10. / Propriété de l'éditeur. / D. Rahter à Leipzig. / Droit d'exécution réservé [1875], PN 1521 (Stimmen) \**

**Bemerkungen:** Der programmatische Titel „HOBOCEЛЬE“ lautet in deutscher Übersetzung „Das Einzugsfest“. Jennifer Spencer listet in ihrem Art. *Afanas'yev* für *NGroveD1* sowohl ein Sextett als auch ein weiteres Doppelquartett mit dem Titel *Le Souvenir* auf (Bd. 1, S. 135), die seither in einschlägigen Artikeln zu den Besetzungsgrößen genannt werden. Allerdings konnte keines der beiden Werke nachgewiesen werden. Auch werden sie von Marina Lobanova in ihrem Art. *Afanas'ev* für *MGG2P* nicht erwähnt (Bd. 1, Sp. 179). Es ist davon auszugehen, dass es sich bei dem fraglichen Doppelquartett tatsächlich um Afanas'evs Zyklus der 1880 bei W. Bessel & C<sup>ie</sup> (St. Petersburg/Moskau) erschienen vier Stücke *Le Souvenir* für Violine und Klavier handelt.

**ALARY, GEORGES** (\* 28. Nov. 1850 in Auvillac, † 1929)

### Variationen für Streichsextett A-Dur op. 17

**Besetzung:** 2Vl, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** 1880er-Jahre wahrscheinlich in Paris

**Satzverlauf:** Moderato e tranquillo, A-Dur, 3/4 (51 T.) – 1<sup>ère</sup> Var., A-Dur, 3/4 (47 T.) – 2<sup>me</sup> Var. Poco animato, a-Moll, 3/4 (43 T.) – 1<sup>er</sup> Intermède, a-Moll, 3/4 (9 T.) – Allegro vivo, F-Dur, 4/4 (72 T.) – 3<sup>me</sup> Var. Tempo I, A-Dur, 3/4 (54 T.) – 2<sup>me</sup> Intermède. Andante, e-Moll, 3/4 (52 T.) – 4<sup>me</sup> Var., A-Dur, 3/4 (57 T.)

**Erstdruck:** *A Monsieur Camille SAINT-SAËNS (de l'Institut) / THÈME VARIÉ / AVEC INTERMEDE / POUR / 2 VIOLONS, 2 ALTOS et 2 VIOLONCELLES / PAR / G. ALARY / Op: 17. Pr: 6<sup>f</sup> net. / DU MÊME AUTEUR: / Op: 25. Troisième Quatuor en Sol mineur, 2 Violons, Altos et Violoncelle, Pr: 6<sup>f</sup> net. / Paris, ALPHONSE LEDUC, Editeur, 3. Rue de Grammont [ca. 1885], PN A.L.7709. (Stimmen), D-Bhm, Nachlass Joseph Joachim, Signatur: RB 0607 \**

**Bemerkungen:** Alary widmete das Werk seinem Lehrer Camille Saint-Saëns.

### Sextett F-Dur op. 35

**Besetzung:** 2Vl, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** 1880er-Jahre wahrscheinlich in Paris

**Satzfolge:** **I.** Allegro, F-Dur, 3/4 (261 T.) – **II.** Cavatine. Andante, B-Dur, 4/4 (124 T.) – **III.** Intermezzo. Ben Moderato, c-Moll, 3/4 (49 T.) – C-Dur, 3/4 (31 T.) – c-Moll, 3/4 (49 T.) – C-Dur, 3/4 (15 T.) – **IV.** Final. Allegro assai, F-Dur, 4/4 (227 T.)

**Erstdruck:** *À / J. Brahms. / SEXTUOR / pour 2 Violons, 2 Altos et 2 Violoncelles / par / GEORGES ALARY / Op. 35. Prix net 8 Fr. / Propriété pour tous pays / Tous droits d'exécution, de reproduction et d'arrangements réservés. / Paris, J. HAMELLE, Editeur. / Ancienne Maison J. Mabo. / 22, Boule-*

*vard Malesherbes*, 22. [1891], PN J.3058.H. (Stimmen), D-Bhm, Nachlass Joseph Joachim, Signatur: RB 0146 \*

**ALBRECHTSBERGER, JOHANN G.** (\* 3. Febr. 1736 in Klosterneuburg, † 7. März 1809 in Wien)

### 1. Sonata für Streichsextett Es-Dur op. 13/1

**Besetzung:** 2Vl, 2Va, Vc, Kb

**Entstehung:** 1797 in Wien

**Satzfolge:** I. Adagio ma non troppo, Es-Dur, 3/4 – II. Fuga. Allegretto, Es-Dur, 4/4

**Abschrift:** *Six Sonates, Sextuors pour deux Violons, deux Altos, Violoncelle et Basse composés par Monsieur George Albrechtsberger Op. XIII. Otto Hatwig*, (Stimmen) A-HE, Signatur: VI c 4

**Erstdruck:** *Trois Sextuors / pour / deux Violons, deux Altos, Violoncelle et Basse / composés / par / George Albrechtsberger / Maitre de Chapelle à la Cathedrale de Vienne, et membre de l' / accademie royale de Musique en Suede. / Op. XIII No. 1 / A Vienne au Bureau d'Arts et d'Industrie / 5.56. 2 Fl. 50 Kr: [ca. 1802], PN 5.56 (Stimmen der Sonaten 1–3), A-Wn, Signatur: M.S. 11124, M.S. 3364; A-Wst, Signatur: M 14424/c*

### 2. Sonata für Streichsextett g-Moll op. 13/2

**Besetzung:** 2Vl, 2Va, Vc, Kb

**Entstehung:** 1797 in Wien

**Satzfolge:** I. Adagio, g-Moll, 3/2 – II. Fuga, g-Moll, 4/4 alla breve

**Abschrift:** s. op. 13/1

**Erstdruck:** s. op. 13/1

### 3. Sonata für Streichsextett d-Moll op. 13/3

**Besetzung:** 2Vl, 2Va, Vc, Kb

**Entstehung:** 1797 in Wien

**Satzfolge:** I. Adagio, d-Moll, 3/4 – II. Fuga. Moderato, d-Moll, 2/4

**Abschrift:** s. op. 13/1

**Erstdruck:** s. op. 13/1

### 4. Sonata für Streichsextett D-Dur op. 13/4

**Besetzung:** 2Vl, 2Va, Vc, Kb

**Entstehung:** 1797 in Wien

**Satzfolge:** I. Adagio cantabile, D-Dur, 2/4 (52 T.) – II. Fuga. Allegretto, D-Dur, 4/4 (91 T.)

**Abschrift:** s. op. 13/1

**Erstdruck:** *Trois Sextuors / pour / deux Violons, deux Altos, Violoncelle et Basse / composés / par / George Albrechtsberger / Maitre de Chapelle à la Cathedrale de Vienne, et membre de l' / accademie royale de Musique en Suede. / Op. XIII No. 2 / A Vienne au Bureau d'Arts et d'Industrie / 5.56. 2 Fl. 50 Kr: [ca. 1802], PN 5.56 (Stimmen der Sonaten 4–6), D-Mbs, Signatur: 4 Mus.pr. 37330 \*; A-Wn; Signatur: M.S. 11124, M.S. 3364; A-Wst, Signatur: M 14424/c*

### 5. Sonata für Streichsextett F-Dur op. 13/5

**Besetzung:** 2Vl, 2Va, Vc, Kb

**Entstehung:** 1797 in Wien

**Satzfolge:** I. Adagio ma non troppo, F-Dur, 4/4 alla breve (56 T.) – II. Fuga. Moderato, F-Dur, 4/4 alla breve (129 T.)

**Abschrift:** s. op. 13/1

**Erstdruck:** s. op. 13/4

## 6. Sonata für Streichsextett C-Dur op. 13/6

**Besetzung:** 2Vl, 2Va, Vc, Kb

**Entstehung:** 1797 in Wien

**Satzfolge:** I. Andantino, C-Dur, 6/8 (68 T.) – II. Fuga. Vivace, C-Dur, 3/8 (165 T.)

**Abschrift:** s. op. 13/1

**Erstdruck:** s. op. 13/4

## 1. Sonata für Doppelquartett D-Dur op. 17/1

**Besetzung:** 4Vl, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** 1799 in Wien

**Satzfolge:** I. Adagio, D-Dur, 2/4 (49 T.) – II. Fuga. Allegro moderato, D-Dur, 4/4 (116 T.)

**Autograph:** H-Bn, Signatur: Ms. mus. 2.546

**Abschrift:** *III Sonates à deux Chœurs, savoir deux Violons, Alto et Basse du Ier, et deux Violons, Alto et Basse du deuxième Chœur. Op. 19, recte: Op. XVII. Otto Hatwig.* (Stimmen), A-HE, Signatur: VI c 4

**Erstdruck:** *Trois Sonates / à deux Chœurs, savoir: / deux Violons, Alto et Basse du premier, / et deux Violons, Alto et Basse du deuxième Chœur; / composées par / George Albrechtsberger / Maître de Chapelle à la Cathédrale / de Vienne et Membre de la Société / Royale de Musique en Suede. / 176. / A Vienne, / au Bureau d'Arts et d'Industrie, / Rue Kohlmarkt / N° 269. [ca. 1802], PN 176 (Stimmen), D-Mbs, Signatur 4 Mus.pr. 40092 \*; A-Wn; Signatur: M.S. 41613; A-Wst, Signatur: M 35151/c*

## 2. Sonata für Doppelquartett C-Dur op. 17/2

**Besetzung:** 4Vl, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** 1799 in Wien

**Satzfolge:** I. Adagio, C-Dur, 4/4 alla breve (62 T.) – II. Fuga. Allegro moderato, C-Dur, 4/4 (96 T.)

**Autograph:** s. op. 17/1

**Abschrift:** s. op. 17/1

**Erstdruck:** s. op. 17/1 (als Sonata III)

**Weitere Ausgaben:** *Adagio e Fuga per due quartetti d'archi*, hrsg. von Ferenc Brodsky, Wien: Doblinger/Budapest: Editio Musica 1969 (*Diletto musicale*, Nr. 338, Stp. 228), Nr. Z. 5604/D. 12873 (Stimmen, Erstdruck der Partitur)

## 3. Sonata für Doppelquartett G-Dur op. 17/3

**Besetzung:** 4Vl, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** 1799 in Wien

**Satzfolge:** I. Andante, G-Dur, 6/8 (55 T.) – II. Fuga. Allegro, G-Dur, 3/8 (234 T.)

**Autograph:** s. op. 17/1

**Abschrift:** s. op. 17/1

**Erstdruck:** s. op. 17/1 (als Sonata II)



**ARDITI, LUIGI** (\* 22. Juli 1822 in Crescentino, † 1. Mai 1903 in Hove bei Brighton)

**Sestetto di bravura B-Dur**

**Besetzung:** 2Vl, 2Va, Vc, Kb

**Entstehung:** bis 1842 in Mailand

**Satzfolge:** **I.** Allegro deciso, B-Dur, 4/4 (320 T.) – **II.** Adagio, Es-Dur, 4/4 (73 T.) – **III.** Scherzo. Brillante, B-Dur, 3/4 (103 T.) – Trio Minore, g-Moll, 3/4 (31 T.) – Brillante, B-Dur, 3/4 (25 T.) – **IV.** Finale. Brillante, b-Moll/B-Dur, 2/4 (413 T.)

**Erstdruck:** *Sestetto di bravura / per / due Violini, due Viole, Violoncello e Basso / Composto e Dedicato All'III.<sup>me</sup> Sig<sup>l</sup> Conte / Renato Borromeo / Ciambellano di Sua Maestà I. R. d. Cavaliere dell' Ordine di Malta ecc. ecc. / e Direttore Del'I. R. Conservatorio di Musica in Milano / da Luigi Arditì / Allievo del suddetto Conservatorio / 13089 / Proprietà dell' Editore / Fr. 14. / MILANO / I.R. STABILIMENTO NAZIONALE PRIVIL. / DI GIOVANNIRICORDI / CONT<sup>a</sup> DEGLI OMENOSIN<sup>o</sup>. 1720 [1843], PN E. 13089 E. (Stimmen), A-Wn, Signatur: M.S. 38712 (ohne Vc) \*; A-Wgm, Signatur: 20088 (Vc) \**

**Bemerkungen:** Das Werk entstand während Arditis Studienzeit am Mailänder Konservatorium, dessen Direktor Renato Borromeo als Widmungsträger auf dem Stimmendruck angegeben ist.

**BACH, HEINRICH FREIHERR V. (PSEUD. HEINRICH MOLBE)** (\* 11. Mai 1835 in Loosdorf/NÖ, † 17. Okt. 1915 in Unterwallerdorf/NÖ)

**Sextett D-Dur op. 64**

**Besetzung:** 2Vl, 2Va, Vc, Kb

**Entstehung:** bis 1897 wahrscheinlich in Wien

**Satzfolge:** **I.** Allegro con brio, D-Dur, 4/4 alla breve (471 T.) – **II.** Adagio non troppo ma molto espressivo, h-Moll, 9/8 (127 T.) – **III.** Scherzo. Presto, d-Moll, 3/4 (296 T.) – [Trio] Allegretto sostenuto con molto espressione, F-Dur, 3/8 (144 T.) – Scherzo da capo – **IV.** Allegro molto vivace, D-Dur, 4/4 alla breve (476 T.)

**Erstdruck:** *Sextett / für / 2 Violinen, 2 Violen, Violoncell u. Contrabass / componirt / von / H. MOLBE / OP 64. / Partitur fl. 4.- M 8.- netto / Stimmen fl. 4.- M 8.- netto / Eigenthum des Verlegers für alle Länder. Mit Vorbehalt aller Arrangements. / F. RÖRICH, VORMALSF. WESSELY / Musikalienhandlung / WIEN, I. KOHLMARKT 11. / Jnnsbruck, Job. Gross. Leipzig, B. Hermann. Prag, Job. Hoffmann's W<sup>W</sup> / Budapest, Rózsavölgyi & C<sup>o</sup>. Graz, Carl Tendler / Lith. Anst. v. C. G. Röder, Leipzig [1897], PN F.R. 63 \**

**Septett C-Dur op. 43**

**Besetzung:** 2Vl, 2Va, 2Vc, Kb

**Entstehung:** bis 1898 wahrscheinlich in Wien

**Erstdruck:** Leipzig: Friedrich Hofmeister 1898 (Partitur und Stimmen)

**Bemerkungen:** Das Werk ist in Wilhelm Altmanns *Kammermusik-Katalog* verzeichnet (5. Auflage, S. 1).

**BARGIEL, WOLDEMAR** (\* 3. Okt. 1828 in Berlin, † 23. Febr. 1897 in Berlin)

**Oktett c-Moll op. 15a**

**Besetzung:** 4Vl, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** 1849–50 in Leipzig (Abschlussarbeit am Konservatorium)

**Satzfolge:** **I.** Adagio, c-Moll, 4/4 (38 T.) – Allegro appassionato, c-Moll, 4/4 (419 T.) – **II.** Andante sostenuto, F-Dur, 4/8 (32 T.) – Allegro, a-Moll, 3/4 (117 T.) – Tempo I, F-Dur, 4/8 (31 T.) – Tempo II, a-Moll, 3/4 (126 T.) – Tempo I, F-Dur, 4/8 (12 T.) – Tempo II, ma molto tranquillo, F-Dur, 3/4 (36 T.) – **III.** Allegro, C-Dur, 2/4 (673 T.)

**Erstdruck:** LUDWIG NORMAN / gewidmet. / Octett / für 4 Violinen, 2 Violon und 2 Violoncelle / componirt / von / Waldemar Bargiel. / Op. 15a / Partitur Ausgabe / Pr. 9. Mark / Stimmen Ausgabe / Pr. 12. Mark / Eigentum der Verleger für alle Länder / Leipzig, Breitkopf & Härtel [1877], PN 14478 (Partitur), D-Mbs, Signatur: 4 Mus.pr. 20334 \*; Dass., PN 13379 (Stimmen), D-Mst, Signatur: 9054/34 \*

**Bemerkungen:** Der erste Satz wurde am 20. Dez. 1849 bei einer „Hauptprüfung des Konservatoriums“ im Leipziger Gewandhaus durch ein Ensemble aufgeführt, das aus Lehrern und Studenten zusammengestellt wurde. Der Erstdruck ist Bargiels Studienkollegen Ludwig Norman gewidmet, der im Jahr 1867 ebenfalls ein Oktett komponierte.

**BAUSSNERN, WALDEMAR EDLER V.** (\* 29. Nov. 1866 in Berlin, † 20. Aug. 1931 in Potsdam)

### **Sextett A-Dur**

**Entstehung:** 1910 wahrscheinlich in Weimar

**Bemerkungen:** Das Sextett ist im Werkkatalog zu Gerhard F. Wehles Art. *Baußnern* für die erste Auflage der *MGG* verzeichnet (Bd. 1, Sp. 1431).

**BEAUMONT, ALEXANDER S. (PSEUD. CHARLES WOOLHOUSE)** (\* 1848, † 1913)

### **Sextett a-Moll**

**Besetzung:** 2V, 2Va, Vc, Kb

**Entstehung:** vor 1900

**Erstdruck:** London: Charles Woolhouse [ca. 1900]

**Bemerkungen:** Das Werk ist im *Kammermusik-Katalog* von Wilhelm Altmann verzeichnet. Wahrscheinlich handelt es sich dabei um das Quintett für 2VI, 2Va, Vc und Kb ad. lib., London: Charles Woolhouse [1889?], GB-Lbl, Signatur: MUSIC h.2782.pp.(1.) (Stimmen); GB-Lbl, Signatur: MUSIC e.668.p.(13.) (Partitur).

**BINENBAUM, JANKO** (\* 28. Dez. 1880 in Adrianopel/Edirne, † 4. Febr. 1956 in Chevreuse)

### **Doppelquartett *Poème lyrique***

**Besetzung:** 4VI, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** bis 1921 (erste Aufführung) in Paris

**Satzfolge:** vier Sätze mit Scherzo

**Bemerkung:** Das Werk wird in M. D. Calvocoressis Art. *Binenbaum* für *Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music* mit folgendem Kommentar erwähnt: „The *Poème lyrique* [...] bears by way of epigraph the following axiom of Spinoza: ‚Knowledge of nature is the greatest boon to the human mind.‘ An introductory note says: ‚Here the composer has attempted never to transform, develop, or work out a theme. Each idea appears only once, and in this one statement fulfils its whole expressive function.‘“ (Bd. 1, S. 126).

**BLASIUS, MATTHIEU-FRÉDÉRIC** (\* 24. April 1768 in Lauterburg/Elsass, † 1829 in Paris)**Sextett****Besetzung:** 2Vl, 2Va, Vc, Kb**Entstehung:** bis 1828 wahrscheinlich in Paris**Erstdruck:** *Sextuor*, Paris: Pacini**Bemerkungen:** Das Sextett ist einzig im *Handbuch der musikalischen Literatur* (1828) von Carl F. Whistling unter der Rubrik „Nonetten, Ottetten, Septetten und Sextetten“ dokumentiert (vgl. S. 62).**BOCCHERINI, LUIGI** (\* 19. Febr. 1743 in Lucca, † 28. Mai 1805 in Madrid)**1. Sextett Es-Dur G 454 (op. 23/1)****Besetzung:** 2Vl, 2Va, 2Vc**Entstehung:** 1776 in Madrid**Satzfolge:** **I.** Allegro molto, Es-Dur, 4/4 (180 T.) – **II.** Larghetto, B-Dur, 6/8 (56 T.) – **III.** Minuetto, Es-Dur, 3/4 (16 T.) – Trio primo, Es-Dur, 3/4 (20 T.) – Minuetto da capo – Trio secondo, c-Moll, 3/4 (32 T.) – Minuetto da capo – Trio terzo, es-Moll, 3/4 (20 T.) – **IV.** Finale [attacca], Es-Dur, 3/4 (64 T.)**Autograph:** *Opera P<sup>a</sup> 1776 / Sei Sestetti per due Violini, due Viole, / e due Violoncelli obbligati / Composti per S.A.R.<sup>le</sup> D<sup>n</sup> Luigi Infante di Spagna ecc. / da Luigi Boccherini, Virtuoso di Camera, e Compositore / di S.A.R.<sup>le</sup>* (Partitur), F-Pc, Signatur: MS. 1611 (1–6)**Erstdruck:** *SIX / SESTETTI / Concertanti / Per Due Violini, Due Viola e / Due Violoncelli / Composte per S.A.R.<sup>le</sup> Don Luigi / Infante Di Spagna & ... / Da Luigi Boccherini / Virtuoso di Camera e Compositore di S.A.R.<sup>le</sup> Opera XXIV. / prix. 15.<sup>#</sup> / A PARIS / Chez le S<sup>r</sup>. Sieber. Musicien, rue S<sup>t</sup> Honoré [...] / A.P.D.R. [ca. 1780]*, PN 77, D-Bds; D-Dl; A-M; A-Wgm**Weitere Ausgaben:** *Sei Sestetti* op. 23, hrsg. v. Aldo Pais, Padova: Presso G. Zanibon Editore 1988, Nr. G. 6161 Z. (Partitur); Dass., Nr. G. 6162 (Stimmen), D-Mbs, Signatur: 4 Mus.pr. 92.552-1 \***Bemerkungen:** Im Autograph sind die einzelnen Sextette mit *Sestetto Primo* [entsprechend fortlaufend nummeriert]. *Opera I. 1776. Boccherini* betitelt. Am Ende jedes Werkes steht „Laus Deo“.**2. Sextett B-Dur G 455 (op. 23/2)****Besetzung:** 2Vl, 2Va, 2Vc**Entstehung:** 1776 in Madrid**Satzfolge:** **I.** Allegro moderato, B-Dur, 4/4 (92 T.) – **II.** Andantino, Es-Dur, 3/4 (44 T.) – **III.** Minuetto [attacca], Es-Dur, 3/4 (32 T.) – Trio, c-Moll, 3/4 (28 T.) – Minuetto da capo – **IV.** Allegro vivo, B-Dur, 4/4 alla breve (60 T.)**Autograph:** s. G 454**Erstdruck:** s. G 454**Weitere Ausgaben:** s. G 454**3. Sextett E-Dur G 456 (op. 23/3)****Besetzung:** 2Vl, 2Va, 2Vc**Entstehung:** 1776 in Madrid**Satzfolge:** **I.** Moderato assai, E-Dur, 4/4 alla breve (72 T.) – **II.** Allegro brillante, E-Dur, 4/4 (93 T.) – **III.** Minuetto, A-Dur, 3/4 (44 T.) – Trio, a-Moll, 3/4 (26 T.) – Minuetto da capo – **IV.** Finale. Presto, E-Dur, 2/4 (122 T.)**Autograph:** s. G 454

**Erstdruck:** s. G 454

**Weitere Ausgaben:** s. G 454

#### 4. Sextett f-Moll G 457 (op. 23/4)

**Besetzung:** 2Vl, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** 1776 in Madrid

**Satzfolge:** **I.** Allegro moderato, f-Moll, 4/4 (75 T.) – **II.** Minuetto. Con moto, F-Dur, 3/4 (20 T.) – Trio, B-Dur, 3/4 (36 T.) – Minuetto da capo – **III.** Grave assai, b-Moll, 4/4 (15 T.) – **IV.** Finale. Allegro vivo assai [attacca], F-Dur, 2/4 (140 T.)

**Autograph:** s. G 454

**Erstdruck:** s. G 454

**Weitere Ausgaben:** *Sei Sestetti* op. 23, hrsg. v. Aldo Pais, Padova: Presso G. Zanibon Editore 1988, Nr. G. 6163 Z. (Partitur); Dass., Nr. G. 6164 (Stimmen), D-Mbs, Signatur: 4 Mus.pr. 92.552-2 \*

#### 5. Sextett D-Dur G 458 (op. 23/5)

**Besetzung:** 2Vl, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** 1776 in Madrid

**Satzfolge:** **I.** Grave, D-Dur, 4/4 (34 T.) – **II.** Allegro brioso assai [attacca], D-Dur, 4/4 (166 T.) – **III.** Minuetto, d-Moll, 3/4 (48 T.) – Trio, D-Dur, 3/4 (40 T.) – Minuetto da capo – **IV.** Finale. Allegro vivo assai, D-Dur, 4/4 alla breve (68 T.)

**Autograph:** s. G 454

**Erstdruck:** s. G 454

**Weitere Ausgaben:** s. G 457

#### 6. Sextett F-Dur G 459 (op. 23/6)

**Besetzung:** 2Vl, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** 1776 in Madrid

**Satzfolge:** **I.** Andantionno grazioso, F-Dur, 3/8 (103 T.) – **II.** Allegro assai, F-Dur, 4/4 (166 T.) – **III.** Tempo di Minuetto, B-Dur, 3/4 (28 T.) – Trio, Es-Dur, 3/4 (28 T.) – Minuetto da capo – **IV.** Finale. Prestissimo, F-Dur, 2/4 (160 T.)

**Autograph:** s. G 454

**Erstdruck:** s. G 454

**Weitere Ausgaben:** s. G 457

### BORODIN, ALEKSANDR (\* 12. Nov. 1833 in St. Petersburg, † 28. Feb. 1887 ebda.)

#### Sextett d-Moll

**Besetzung:** 2Vl, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** 1860 in Heidelberg

**Satzfolge:** **I.** Allegro, d-Moll, 2/4 (250 T.) – D-Dur, 2/4 (87 T.) – **II.** Andante, e-Moll, 2/4 (76 T.)

**Autograph:** Ms. der ersten beiden Sätze: RF-SPit; Skizze für das Finale, RF-SPsc

**Erstdruck:** Moskau/Leningrad: Muzgiz 1946, hrsg. v. P. A. Lamm; Nachdruck: *Alexander P. Borodin / 1833–1887 / Streichsextett / für 2 Violinen, 2 Violoncelli / Revidiert und herausgegeben von Paul Lamm / EDITION KUNZELMANN*, Lottstetten/Adliswil [1985], Nr. GM 1200 (Partitur und Stimmen), D-Mst \*

**Bemerkungen:** Von den ursprünglichen vier Sätzen sind nur die ersten beiden erhalten.

**BØRRESEN, HAKON** (\* 2. Juni 1876 in Kopenhagen, † 6. Okt. 1954 ebda.)**Sextett G-Dur op. 5****Besetzung:** 2Vl, 2Va, 2Vc**Entstehung:** 1901 in Kopenhagen**Satzfolge:** **I.** Allegro moderato, ma energico, G-Dur, 4/4 (239 T.) – **II.** Allegro, C-Dur, 3/4 (80 T.) – Trio. Poco più lento, G-Dur, 3/4 (108 T.) – Tempo I., C-Dur, 3/4 (113 T.) – **III.** Adagio, Es-Dur, 4/4 (92 T.) – **IV.** Allegro, molto vivace, G-Dur, 3/4 (575 T.)**Erstdruck:** *Breitkopf & Härtels / Bibliotheken für den Konzertgebrauch / KAMMERMUSIK / HAKON BØRRESEN / SEXTETT / für 2 Violinen, 2 Bratschen u. 2 Violoncelle / Op. 5 / Partitur M. 6.-n. Jede Stimme M. 1,20 n. / Eigentum der Verleger für alle Länder / BREITKOPF & HÄRTEL / LEIPZIG • BRÜSSEL • LONDON • NEW YORK / Part. B. 1774. Km. B. 30/33. / Copyright 1903, by Breitkopf & Härtel \****Bemerkungen:** Über dem Titel der ersten Partiturseite ist als Zueignung abgedruckt: „EDVARD GRIEG gewidmet“.**BRAHMS, JOHANNES** (\* 7. Mai 1833 in Hamburg, † 3. April 1897 in Wien)**1. Sextett B-Dur op. 18****Besetzung:** 2Vl, 2Va, 2Vc**Entstehung:** Nov. 1859 bis Sept. 1860 in Hamburg und Bonn**Satzfolge:** **I.** Allegro ma non troppo, B-Dur, 3/4 (398 T.) – **II.** Andante, ma moderato, d-Moll, 2/4 (80 T.) – D-Dur, 2/4 (48 T.) – d-Moll, 2/4 (31 T.) – **III.** Scherzo, F-Dur, 3/4 (42 T.) – Trio. Animato, F-Dur, 3/4 (40 T.) – Scherzo da capo – Coda, F-Dur, 3/4 (24 T.) – **IV.** Rondo. Poco Allegretto e grazioso, B-Dur, 2/4 (467 T.) – Animato, poco a poco più, B-Dur, 2/4 (41 T.)**Autograph:** Titel: *Sextett / für 2 Violinen, 2 Violon u. 2 Violoncelli / componirt / von Johannes Brahms. opus 18*; Bleistiftnotiz von F. Simrock: *Manuscript. / Partitur. / 1861.*; das Manuskript trägt am Ende die Datierung: *Job<sup>s</sup> Brahms. / 1860., US-Wc, Whittall Foundation.***Faksimile:** *Johannes Brahms Autographs: Facsimiles of Eight Manuscripts in the Library of Congress*, hrsg. v. James Webster, New York 1983**Erstdruck:** *SEXTETT / für 2 Violinen, 2 Violon u. 2 Violoncelli / componirt von / Johannes Brahms / Op. 18 / Partitur... 9.Fr. / Stimmen... 9.- / Vierhändiger Clavierauszug... 9.- / Eigentum der Verleger / BONNBEIN. SIMROCK / Paris London. [Jan. 1862], PN 6201 (Stimmen); PN 6202 (Partitur), D-Mbs, Signatur: 4 Mus.pr. 20617, 4 Mus.pr. 2442***Weitere Ausgaben:** **1.)** *Sextett op. 18*, hrsg. v. Wilhelm Altmann, London u. a.: Ernst Eulenburg [o. J.], Nr. 235, PN E.E. 4569 (Partitur) \*; **2.)** *Zwei Sextette Opus 18 B-Dur, Opus 36 G-Dur*, hrsg. v. Edgar Wollgandt, Carl Hermann u. Julius Klengel, Leipzig: Edition Peters [1924], PN 10382 \*; **3.)** *Sextett Nr. 1*, in: *Sämtliche Werke* (Ausgabe der Musikfreunde in Wien), Bd. 7, Leipzig: Breitkopf & Härtel [1927], Nr. J. B. 17, S. 1–44; Repr.: Wiesbaden: Breitkopf & Härtel [1965]; Repr.: New York: Dover Publications [1968] \***Bearbeitungen:** **1.)** Bearbeitung für Klavier zu vier Händen: Ms-Titel: *Sextett / für 2 Violinen, 2 Violon u. 2 Violoncelli / componirt / von / Johannes Brahms. / op. 18. / (Arrangement für das Piano zu 4 Händen.)*, Kopftitel: *Sextett. Job<sup>s</sup> Brahms*, US-NYpm (The Dannie and Hettie Heinemann Collection), Erstdruck: Titel s. Erstdruck der Partitur, Bonn: Simrock [Januar 1862], PN 6200, D-Mbs, Signatur: 4 Mus.pr. 63944; **2.)** Bearbeitung des 2. Satzes für Klavier zu zwei Händen: Ms-Titel: *Zum 13<sup>ten</sup> September 1860 / als freundlichen Gruß. / J.B.*, Kopftitel: *Thema mit Variationen / von Job<sup>s</sup> Brahms.*, US-Wc, Whittall Foundation; Erstdruck in: *Sämtliche Werke* (Ausgabe der

Musikfreunde in Wien), Bd. 15 (*Studien und Bearbeitungen für Klavier*), Leipzig: Breitkopf & Härtel [1927], S. 59–64; Repr.: Wiesbaden: Breitkopf & Härtel [1965]; **3.)** Weitere Bearbeitungen von fremder Hand, s. Margit L. McCorkle, *Johannes Brahms. Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis*, S. 65 f.

**Bemerkungen:** Joseph Joachim hatte den Kompositionsprozess verfolgt und im September 1860 das Manuskript von Brahms zugeschickt bekommen. Die Uraufführung aus dem Ms fand am 20. Oktober 1860 in Hannover (Saal des Museums) in der 2. Quartettsoirée des Joachim-Quartetts statt.

## 2. Sextett G-Dur op. 36

**Besetzung:** 2Vl, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** 1.–3. Satz September 1864, 4. Satz Mai 1865 in Lichtenthal bei Baden

**Satzfolge:** **I.** Allegro non troppo, G-Dur, 3/4 (605 T.) – **II.** Scherzo. Allegro non troppo, g-Moll, 2/4 (120 T.) – Presto giocoso, G-Dur, 3/4 (130 T.) – Tempo primo, g-Moll, 2/4 (121 T.) – **III.** Adagio, e-Moll, 4/4 (36 T.) – Più animato, e-Moll, 4/4 (29 T.) – Adagio, E-Dur, 4/4 (22 T.) – **IV.** Poco Allegro, G-Dur, 9/8 (134 T.) – Animato, G-Dur, 9/8 (40 T.)

**Autograph:** verschollen; Stichvorlage (Partitur): *Sextett / für 2 Violinen, 2 Bratschen u. 2 Violoncelli / von / Johannes Brahms. / op. 36*, US-CAh

**Erstdruck:** *SEXTETT / für 2 Violinen, 2 Violon / und 2 Violoncelli / componirt von / Johannes Brahms / Op. 36. / Partitur... 9. Fr. / Stimmen... 12.- / Vierhändiger Clavierauszug... 9.- / Eigentum des Verleger [sic] / BONN BEIN. SIMROCK / Paris London.* [April 1866], PN 6473 (Stimmen); PN 6474 (Partitur), D-Mbs, Signatur: 4 Mus.pr. 20618

**Weitere Ausgaben:** **1.)** *Sextett* op. 36, hrsg. v. Wilhelm Altmann, London u. a.: Ernst Eulenburg [o. J.], Nr. 236, PN E.E. 4570 (Partitur) \*; **2.)** *Zwei Sextette Opus 18 B-Dur, Opus 36 G-Dur*, hrsg. v. Edgar Wollgandt, Carl Herrmann u. Julius Klengel, Leipzig: Edition Peters [1924], PN 10382 \*; **3.)** *Sextett Nr. 2*, in: *Sämtliche Werke* (Ausgabe der Musikfreunde in Wien), Bd. 7, Leipzig: Breitkopf & Härtel [1927], Nr. J. B. 18, S. 45–94; Repr.: Wiesbaden: Breitkopf & Härtel [1965]; Repr.: New York: Dover Publications [1968] \*

**Bearbeitungen:** **1.)** Bearbeitung für Klavier zu vier Händen: Ms-Titel: *Sextett / von / Joh<sup>s</sup> Brahms. / op. 36.*; das Manuskript trägt am Ende die Datierung: *J. Brahms / Baden-Baden / Juli 66.*, US-Wc, Whittall Foundation; Erstdruck: Titel s. Erstdruck der Partitur, Bonn: Simrock [April 1866], PN 6475, D-Mbs, Signatur: 4 Mus.pr. 63946; **2.)** Weitere Bearbeitungen von fremder Hand, s. Margit L. McCorkle, *Johannes Brahms. Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis*, S. 65 f.

**Bemerkung:** Die Uraufführung fand am 11. Oktober 1866 bei einem Konzert des Mendelssohn-Quintett-Club in Boston statt.

## BRAND, MICHAEL S. MIHÁLY MOSONYI

**BRANDTS-BUYS, JAN W. F.** (\* 12. Sept. 1868 in Zutphen, † 8. Dez. 1939 in Salzburg)

### Sextett d-Moll op. 40

**Besetzung:** 3Vl, 2Va, Vc

**Entstehung:** bis 1917 wahrscheinlich in Wien

**Satzfolge:** **I.** Allegro molto, D-Dur, 6/8, 2/4 – **II.** Stolz einherschreitend, Es-Dur, 4/4 – **III.** Scherzo. Allegro molto, G-Dur, 2/4, 3/4 – **IV.** Energico e tenuto, D-Dur, 3/4

**Erstdruck:** Berlin/Leipzig: Weinberger 1917 (Partitur und Stimmen)



**BREE, JOHANNES B. VAN** (\* 29. Jan. 1801 in Amsterdam, † 14. Feb. 1857 ebda.)

**Allegro für vier Streichquartette**

**Besetzung:** 8Vl, 4Va, 4Vc

**Entstehung:** ca. 1854/55 in Amsterdam

**Satzfolge:** Allegro moderato, d-Moll, 4/4 (265 T.)

**Erstdruck:** *Allegro / für vier Streich-Quartetten / ( 8 Violinen 4 Alto's & 4 Violoncello's.) / Zum erstenmale aufgeführt im / Caecilia Concerte / zu Amsterdam den 19ten November 1846. / componirt / von / J. B. van Bree. / Nachgelassenes Werk. / Partitur. / Eigentum der Herausgeber. / Amsterdam. Theune & Co. / Leipzig bei Fr. Kistner. / No. 728. [ca. 1859] (Partitur), NL-DHgm, Signatur: 72 B 266; Dass., No. 729. [ca. 1859] (Stimmen), NL-DHgm, Signatur: No. 28 F – 23<sup>c</sup> (Stimmen zum 1. Quartett fehlen)*

**Weitere Ausgaben:** *ALLEGRO / voor / VIER STRIJKKWARTETTEN / uitgegeven en ingeleid / door / ANDRÉ RODENHUIS / VERENIGING VOOR NEDERLANDSE MUZIEKSCHIEDENIS / AMSTERDAM 1965* (Partitur und Stimmen) \*

**Bemerkungen:** Anders als auf dem Erstdruck vermerkt, fand die Uraufführung bereits am 27. März 1845 in einem Konzert der *Caecilia* in Amsterdam statt (vgl. André Rodenhuis' Vorwort zur Neuausgabe von 1965).

**BRIDGE, FRANK** (\* 26. Feb. 1879 in Brighton, † 10. Jan. 1941 in Eastbourne)

**Sextett Es-Dur**

**Besetzung:** 2Vl, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** 1906–12 wahrscheinlich in London

**Satzfolge:** **I.** Allegro moderato, Es-Dur, 3/4 (187 T.) – D-Dur, 3/4 (22 T.) – Es-Dur, 3/4 (44 T.) – Meno mosso e tranquillo, E-Dur, 3/4 (15 T.) – Tempo I, Es-Dur, 3/4, 4/4 (63 T.) – Largamente, Es-Dur, 3/4 (11 T.) – **II.** Andante con moto, cis-Moll, 6/8 (46 T.) – Allegro giusto, cis-Moll, 2/4 (9 T.) – a-Moll, 2/4 (88 T.) – Tempo I, cis-Moll, 6/8 (54 T.) – **III.** Allegro ben moderato, Es-Dur, 2/4 (173 T.) – D-Dur, 2/4 (32 T.) – Es-Dur, 2/4 (15 T.) – Tempo I, cis-Moll, 2/4 (29 T.) – Con anima, Es-Dur, 2/4, 3/4 (78 T.)

**Erstdruck:** London: Augener 1920, GB-Lbl, Signatur: f.760.l.1.(1.) (Partitur), Signatur: g.1196.(4.) (Stimmen); Repr.: *Stainer & Bell Ltd / PO Box 110, Victoria House, 23 Gruneisen Road, London N3 1DZ / FRANK BRIDGE / SEXTET FOR STRINGS / [...] / STAINER & BELL AUGENER BELTON GALLIARD WEEKES JOSEPH WILLIAMS* [o. J.], PN 15438 (Partitur und Stimmen), D-Mbs, Signatur: 4 Mus.pr. 2004.1687 \*

**BRONSART VON SCHELLENDORF, HANS A.** (\* 11. Feb. 1830 in Berlin, † 3. Nov. 1913 in München)

**Sextett**

**Besetzung:** 2Vl, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** bis 1885

**Bemerkungen:** Die Existenz des nicht veröffentlichten Werkes ist durch eine Aufführung (möglicherweise die Uraufführung) in einem Konzert des Hellmesberger Quartetts (verstärkt durch Kopka an der zweiten Viola und Weidinger am zweiten Violoncello) am 19. Nov. 1885 in Wien belegt. (vgl. Beatrix Borchardt, *Stimme und Geige. Amalie und Joseph Joachim*, Anhang auf CD-ROM: Programmauswertung Hellmesberger-Quartett).

## BRUCH, MAX (\* 6. Jan. 1838 in Köln, † 2. Okt. 1920 in Berlin-Friedenau)

### Oktett für Soli oder Streichorchester B-Dur

**Besetzung:** 4Vl, 2Va, Vc, Kb (solistisch oder chorisch besetzt)

**Entstehung:** Jan. bis 6. März 1920 in Berlin (als Umarbeitung eines nicht erhaltenen Quintetts aus dem Frühjahr 1919)

**Satzfolge:** **I.** Allegro moderato, B-Dur, 4/4 (53 T.) – un poco stringendo, D-Dur, 4/4 (26 T.) – d-Moll, 4/4 (22 T.) – Tempo I, F-Dur, 4/4 (39 T.) – h-Moll, 4/4 (30 T.) – Es-Dur, 4/4 (22 T.) – cis-Moll, 4/4 (9 T.) – B-Dur, 4/4 (105 T.) – **II.** Adagio, es-Moll, 6/8 (28 T.) – Andante con molto di moto, H-Dur, 2/4 (42 T.) – Tempo I, es-Moll, 6/8 (19 T.) – H-Dur, 6/8 (6 T.) – Es-Dur, 6/8, 2/4 (48 T.) – **III.** Allegro molto, B-Dur, 6/8 (64 T.) – D-Dur, 6/8 (70 T.) – f-Moll, 6/8 (57 T.) – G-Dur, 6/8 (37 T.) – B-Dur, 6/8 (123 T.)

**Autograph:** A-Wn, Signatur: Mus.Hs 39.750, am Ende der letzten Partiturseite datiert mit: „Komp. (als Quintett) / Januar – März 1919, / umgearbeitet (als Oktett) Januar / und Febr. 1920, / Beendet am / 6. März 1920. / M. B.“

**Abschrift:** Stimmensatz, angefertigt von Gertrude Bruch (Schwiegertochter Bruchs), GB-Lbbc, Signatur: B 53219.

**Erstdruck:** *Max Bruch / op. posth. (1920) / Oktett / für Soli oder Streichorchester / 4 Violinen, 2 Violoncello und Kontrabaß / [...]* / <Thomas Wood> / *Stimmen/Parts / Elite Edition 4034 / N. Simrock • London/Hamburg* [1996], D-Mst \*; dass.: *Partitur/Score / Elite Edition 4033 / N. Simrock • London/Hamburg* [1996], D-Mbs, Signatur: 4 Mus.pr. 98.3652 \*

**Faksimile** der letzten Seite des Partiturmanuskriptes in: *Musikerhandschriften von Heinrich Schütz bis Wolfgang Rihm*, hrsg. v. G. Brosche, S. 129.

**Bemerkungen:** Die Bearbeitung des verschollenen Quintetts zum Oktett ist Bruchs letzte Komposition. Die alternative Besetzung mit Solisten oder einem Streichorchester ist von Bruch im Manuskript angegeben.

## BRUNETTI, GAETANO (\* 1744 in ?Fano, † 16. Dez. 1798 in Colmenar de Oreja/Madrid)

### 1. Sextett D-Dur

**Besetzung:** 3Vl, Va, 2Vc

**Entstehung:** bis 1776 in Madrid

**Satzfolge:** **I.** Allegro con Maesta, D-Dur, 4/4 (190 T.) – **II.** Cantabile, G-Dur, 4/4 alla breve (54 T.) – **III.** Allegro assai, D-Dur, 2/4 (221 T.)

**Abschrift:** *Sestetto / I / A tre Violini Viola / e due Violoncello / obbligati / Del Sig.<sup>r</sup> D. Gaetano Brunetti* (Stimmen), E-Mp, Signatur: Leg. 1.616. Cat. 1.586

**Erstdruck:** *SEI / SESTETTI / PER TRE VIOLINI VIOLA / é Due Violoncelli Obbligati. / Composti Dall. Sig.<sup>or</sup> / GAETANO BRUNETTI / Virtuoso della Capella Reale di S.M.C. et / primo Violino e Compositor di Camera / Di S.<sup>a</sup> R.<sup>a</sup> Il Principe d'Asturiare / OPERA<sup>ta</sup>. / [...]* / N.B. *La partie du second Violoncelle se pourra executer sur l'Alto ou un Basson / A PARIS. / Chez M<sup>r</sup>. Venier Editeur* [1776] (Stimmen), F-Pc

**Weitere Ausgaben:** *SEI / SESTETTI / PER TRE VIOLINI VIOLA / é Due Violoncelli Obbligati. / Composti Dall. Sig.<sup>or</sup> / GAETANO BRUNETTI / Virtuoso della Capella Reale di S.M.C. et / primo Violino e Compositor di Camera / Di S.<sup>a</sup> R.<sup>a</sup> Il Principe d'Asturiare / OPERA<sup>ta</sup>. / Nuovamente Stampata a Spese di G. B. Venier / N.B. La partie du second Violoncelle se pourra executer sur l'Alto ou un Basson. / A PARIS. / Chez M<sup>r</sup>. Venier Editeur [...]* / A.P.D.R., Paris: Venier [nach 1776] (Stimmen), S-Skma, Lundgrens-Grevensmühls Samling \*

**Bemerkung:** Eine anonyme Abschrift des Werkes wurde von Yves Gérard im *Thematic, Bibliographical and Critical Catalogue of the Works of Luigi Boccherini* als „möglicherweise falsche Zuschreibung“ unter der Nummer G 460 aufgenommen (vgl. S. 509 f.); als solche wird das Werk auch noch in den aktuellen Boccherini-Werkverzeichnissen geführt (vgl. etwa Christian Speck, Art. *Boccherini*, in: *MGGP2*, Bd. 3, Sp. 157).

## 2. Sextett A-Dur

**Besetzung:** 3Vl, Va, 2Vc

**Entstehung:** bis 1776 in Madrid

**Satzfolge:** I. Allegretto, A-Dur, 12/8 (92 T.) – II. Larghetto ma non tanto, f-Moll, 3/4 (68 T.) – III. Minuetto con [5] Variacioni. Tempo Giusto, A-Dur, 3/4 (96 T.)

**Abschrift:** *Sestetto / II / A tre Violini, / Viola e due Violonc: / Obligatti / Del Sig.<sup>r</sup> D. Gaetano Brunetti* (Stimmen), E-Mp, Signatur: Leg. 1.616. Cat. 1.587

**Erstdruck:** s. 1. Sextett

**Weitere Ausgaben:** s. 1. Sextett

## 3. Sextett Es-Dur

**Besetzung:** 3Vl, Va, 2Vc

**Entstehung:** bis 1776 in Madrid

**Satzfolge:** I. Larghetto con Sordina, Es-Dur, 3/4 (72 T.) – II. Allegro non molto, c-Moll, 4/4 alla breve (153 T.) – III. Allegretto. Gracioso, Es-Dur, 2/4 (280 T.)

**Abschrift:** *Sestetto / III / A Tre Violini Viola / è due Violoncelli / Obligatti / Del Sig.<sup>r</sup> D. Gaetano Brunetti* (Stimmen), E-Mp, Signatur: Leg. 1.616. Cat. 1.588

**Erstdruck:** s. 1. Sextett

**Weitere Ausgaben:** s. 1. Sextett

## 4. Sextett C-Dur

**Besetzung:** 3Vl, Va, 2Vc

**Entstehung:** bis 1776 in Madrid

**Satzfolge:** I. Allegro Moderato, C-Dur, 4/4 (91 T.) – II. Larghetto, c-Moll, 6/8 (75 T.) – III. Allegro assai, C-Dur, 4/4 alla breve (155 T.)

**Abschrift:** *Sestetto / IV / A tre Violini Viola / e due Violoncelli / Obligatti. / Del Sig.<sup>r</sup> D. Gaetano Brunetti* (Stimmen), E-Mp, Signatur: Leg. 1.616. Cat. 1.589

**Erstdruck:** s. 1. Sextett

**Weitere Ausgaben:** s. 1. Sextett

## 5. Sextett G-Dur

**Besetzung:** 3Vl, Va, 2Vc

**Entstehung:** bis 1776 in Madrid

**Satzfolge:** I. Andantino Gracioso, G-Dur, 3/4 (72 T.) – II. Allegro con Spirito, g-Moll, 2/4 (173 T.) – III. Tempo di Minuetto, G-Dur, 3/4 (72 T.) – Trio, C-Dur, 3/4 (40 T.) – Minuetto da capo

**Abschrift:** *Sestetto / V / A Tre Violini Viola / è due Violoncelli / Obligatti / Del Sig.<sup>r</sup> D. Gaetano Brunetti* (Stimmen), E-Mp, Signatur: Leg. 1.616. Cat. 1.590

**Erstdruck:** s. 1. Sextett

**Weitere Ausgaben:** s. 1. Sextett

## 6. Sextett c-Moll

**Besetzung:** 3Vl, Va, 2Vc

**Entstehung:** bis 1776 in Madrid

**Satzfolge:** **I.** Allegro moderato, c-Moll, 4/4 (147 T.) – **II.** Andantino, Es-Dur, 4/4 alla breve (76 T.) – **III.** Allegro assai, c-Moll, 4/4 alla breve (129 T.)

**Abschrift:** *Sestetto / VI / A tre Violini Viola / e due Violoncelli / obbligati / Del Sig.<sup>r</sup> D. Gaetano Brunetti* (Stimmen), E-Mp, Signatur: Leg. 1.616. Cat. 1.591

**Erstdruck:** s. 1. Sextett

**Weitere Ausgaben:** s. 1. Sextett

## BUSCH, ADOLF (\* 8. Aug. 1891 in Siegen, † 9. Juli 1952 in Guilford/Vermont)

### Sextett-Fragment fis-Moll

**Besetzung:** 2Vl, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** 190.[?]

**Satz:** Entwurf/Fragment

**Autograph:** Particell, CH-Bps, Sammlung Adolf Busch

### Sextett G-Dur op. 40

**Besetzung:** 2Vl, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** 1928 (2. Fassung)

**Satzfolge:** **I.** Allegro, G-Dur, 4/4 (258 T.) – **II.** Molto Adagio e cantabile, Es-Dur, 6/8 (78 T.) – **III.** Presto, c-Moll, 3/4 (275 T.) – **IV.** Allegro con spirito, e-Moll/G-Dur, 4/4 alla breve (310 T.)

**Autograph:** **1.)** Erstfassung: Partitur-Reinschrift mit Korrekturen, CH-Bps, Sammlung Adolf Busch; **2.)** Zweitfassung: Skizzen und Partitur-Reinschrift mit Korrekturen, CH-Bps, Sammlung Adolf Busch.

## ČAJKOVSKIJ, PĚTR I. (\* 7. Mai 1840 in Votkinsk, † 6. Nov. 1893 in St. Petersburg)

### *Souvenir de Florence* d-Moll op. 70 für Streichsextett

**Besetzung:** 2Vl, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** Sommer 1890 in Klin, Revision Dez. 1891 / Jan. 1892 (v. a. Neukomposition des B-Teiles des 3. Satzes)

**Satzfolge:** **I.** Allegro con spirito, d-Moll, 3/4 (769 T.) – **II.** Adagio cantabile e con moto, D-Dur, 3/4 (91 T.) – Moderato, d-Moll, 3/4 (30 T.) – Tempo I, D-Dur, 3/4 (83 T.) – **III.** Allegretto moderato, a-Moll, 2/4 (116 T.) – L'istesso tempo, A-Dur, 2/4 (32 T.) – a-Moll, 2/4 (112 T.) – **IV.** Allegro vivace, d-Moll, 2/4 (340 T.) – D-Dur, 2/4 (142 T.)

**Autograph:** Partitur-Ms.: RF-Mcm; Ms des ursprünglichen Trios im 3. Satz: US-Bgm

**Erstdruck:** *A la Société / DE MUSIQUE DE CHAMBRE / À S<sup>T</sup>. PETERSBOURG. / Souvenir de Florence. / SEXTUOR / pour / Instruments à cordes / (2 Violons, 2 Altos et 2 Violoncelles) / par / P. TSCHAIKOWSKY. / Op. 70. / Partition Pr.M.6 net. Parties Pr.M 20- / Arrangement pour Piano à 4 mains par H. Pachulski. Pr.M.15-. / Propriété de l'Editeur. / Grde Méd d'or / D. RAHTER. / HAMBURG & LEIPZIG. / Moscou, P. Jurgenson. Paris. Mackarr & Noel. / Inst. Lith de C. G. Röder, Leipzig [1892], PN 17602, D-Mbs, Signatur: 4 Mus.pr. 2173, 4 Mus.pr. 2874 (Partitur)\*; der in der revidierten Druckfassung ersetzte ursprüngliche B-Teil des 3. Satzes wurde erstmals*

publiziert in: Thomas Kohlhase, „*Paris vaut bien une messe!*“ *Bisher unbekannte Briefe, Notenautographie und andere Čajkovskij-Funde*, S. 174–183 \*.

**Weitere Ausgaben:** **1.)** *Souvenir de Florence*, London/Hamburg: D. Rahter [o. J.], *Elite Edition*, Nr. 764, PN 322 (Stimmen), D-Mbs, Signatur: 4 Mus.pr. 35481 \*; Repr.: Kalmus Chamber Music Series 9698, Belwin Mills Publishing Corp., Melville, N. Y. 11746 [o. J.] \*; **2.)** *Souvenir de Florence* für „2 Violinen, 2 Violoncelli oder Streichorchester“, London/Hamburg: D. Rahter [o. J.], *Elite Edition*, Nr. 764a (Partitur) \*

**Bemerkungen:** Die Komposition entstand als Dankesgabe für die Wahl Čajkovskijs zum Ehrenmitglied in der *Société de Musique de Chambre a St. Petersburg*, der das Werk auch zugeeignet ist. Die beiden frühesten Aufführungen fanden an zwei aufeinander folgenden Tagen in St. Petersburg statt: Am 6. Dez. 1892 wurde das Sextett durch Leopold Auers Quartett (Russische Musikgesellschaft) uraufgeführt; erst die zweite Aufführung am 7. Dezember wurde vom Quartett des Widmungsträgers bestritten.

## DAVID, FERDINAND (\* 19. Jan. 1810 in Hamburg, † 14. Juli 1873 in Klosters)

### Sextett G-Dur op. 38

**Besetzung:** 3Vl, Va, 2Vc

**Entstehung:** bis 1861 in Leipzig

**Satzfolge:** **I.** Molto Allegro ed espressivo, G-Dur, 4/4 alla breve (263 T.) – **II.** Adagio, ma non troppo, E-Dur, 3/4 (55 T.) – As-Dur, 3/4 (20 T.) – E-Dur, 3/4 (36 T.) – **III.** Allegretto grazioso e vivace, C-Dur, 2/4 (110 T.) – Tranquillo, As-Dur, 6/4 (56 T.) – Tempo I, C-Dur, 2/4 (106 T.) – Tranquillo, As-Dur, 6/4 (10 T.) – Presto, C-Dur, 2/4 (7 T.) – **IV.** Finale. Molto Allegro agitato ed appassionato, g-Moll/G-Dur, 4/4 (231 T.)

**Erstdruck:** *SEXTETT / für 3 Violinen, Bratsche und 2 Violoncelle / componirt und / Seiner Königlichen Hoheit / KARL ALEXANDER / Großherzog zu Sachsen / in tiefster Ehrfurcht gewidmet / von FERDINAND DAVID. / Op. 38. / Eigentum der Verleger für alle Länder / Leipzig, Breitkopf & Härtel / Pr. 3 Thlr. [1862], PN 10198 (Stimmen), D-Mbs, Signatur: 4 Mus.pr. 37436 \**

## DAVYDOV, ALEKSĖJ A. (\* 4. Sept. 1867 in Moskau, † 7. März 1940 in Berlin)

### Sextett Es-Dur op. 12

**Besetzung:** 2Vl, 2Va, 2Vc

**Satzfolge:** **I.** Largo, Es-Dur, 4/4, 3/4 (27 T.) – Allegro energico, Es-Dur, 3/4 (269 T.) – Adagio, Es-Dur, 4/4 (10 T.) – **II.** Vivo, B-Dur, 2/4 (56 T.) – Molto meno mosso, g-Moll, 2/4 (49 T.) – Vivo, B-Dur, 2/4 (137 T.) – Molto meno mosso, b-Moll, 2/4 (48 T.) – Vivo, B-Dur, 2/4 (86 T.) – **III.** Largo, c-Moll, 4/4 (20 T.) – Un poco più mosso, Es-Dur, 6/8 (14 T.) – Più mosso ed agitato, Es-Dur, 4/4 (49 T.) – a tempo, a-Moll, 4/4 (6 T.) – Poco più mosso, C-Dur, 6/8 (12 T.) – Largo, c-Moll, 4/4 (11 T.) – **IV.** Allegro, Es-Dur, 2/4 (386 T.) – Largo, Es-Dur, 4/4 (7 T.) – Allegro molto, Es-Dur, 2/4 (34 T.)

**Erstdruck:** *A mon frère Jean Davidoff. / SEXTUOR / pour 2 Violons, 2 Altos et 2 Violoncelles. / Composé / par / A. DAVIDOFF. / Partition in 16<sup>o</sup> – 75 c. Op. 12. Parties Rb. 4. – / Propriété de l'éditeur / P. Jurgenson, / Commissionnaire de la Chapelle de la Cour, de la Société Impériale musicale russe et du / Conservatoire de Moscou. / MOSCOU, Neglinny pr., 14. | Leipzig, Thalstrasse, 19. / St.-Petersbourg, chez J. Jurgenson. | Varsovie, chez E. Wende & C<sup>o</sup>. / Kiew, chez L. Idzikowski. / Imprimerie de musique P. Jurgenson à Moscou., PN 30651 (Partitur), D-Mbs, Signatur: Mus.pr. 2445 \**

**DAVYDOV, KARL J.** (\* 15. März 1838 in Goldingen/Lettland, † 26. Feb. 1889 in Moskau)

**Sextett E-Dur op. 35**

**Besetzung:** 2Vl, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** 1878 in St. Petersburg

**Satzfolge:** **I.** Molto Allegro, E-Dur, 3/4 (601 T.) – **II.** Intermezzo. Allegretto, A-Dur, 2/4 (86 T.) – Più moto, A-Dur, 6/8 (64 T.) – Tempo I., A-Dur, 2/4 (73 T.) – **III.** Adagio, fis-Moll, 3/4 (76 T.) – Des-Dur, 4/4, 3/4 (17 T.) – fis-Moll, 3/4 (76 T.) – **IV.** Finale, E-Dur, 4/4 alla breve (339 T.) – Adagio, cis-Moll, 3/4 (12 T.) – Presto, E-Dur, 4/4 alla breve (39 T.)

**Erstdruck:** *Посвящается Леопольду Ауэру. / СЕКСТЕТЬ / для / 2<sup>xv</sup> Скрипокъ 2<sup>xv</sup> Альтиовъ и 2<sup>xv</sup> Виолончелей / сочинилъ / К. Ю. ДАВЫДОВЪ / СОЧ. 35. / Seinem Freunde Leopold Auer. / SEXTETT / für 2 Violinen 2 Bratschen u. 2 Violoncell / von Ch. Davidoff. / Op. 35. / Partitur ... Pr. M. 5.- / R. 2.50 / Stimmen ... Pr. M. 10.- / R. 5.- / Für Pianoforte zu 4 Händen Pr. M. 7.50 / R. 3.75 / Eigenthum der Verleger für alle Länder. / Hamburg, D. Rather / Große Reichenstr. 49 / St. Petersburg, A. Büttner. / Newsky Prospect 22. 24 [1880], PN 2053 (Partitur) \**

**DIETZ, FRIEDRICH W.** (\* 15. Juni 1833 in Marburg a. L., † 16. Dez. 1897 in Soden a. T.)

**Sextett d-Moll op. 15**

**Besetzung:** 4Vl, Va, Vc

**Entstehung:** bis 1865

**Satzfolge:** **I.** Lento, d-Moll, 3/4 (28 T.) – Allegro grazioso, D-Dur, 3/4 (184 T.) – **II.** Adagio, G-Dur, 4/4 (56 T.) – **III.** Introduzione. L'istesso tempo, D-Dur, 4/4 (4 T.) – Andante. Tema con variazioni, D-Dur, 2/4 (16 T.) – Var. I., D-Dur, 3/4 (16 T.) – Var. II., D-Dur, 2/4 (16 T.) – Var. III. Scherzoso, d-Moll, 6/8 (16 T.) – Var. IV. Calmato, D-Dur, 2/4 (16 T.) – Var. V. Vivace. Leggiero, D-Dur, 2/4 (16 T.) – Var. VI. Adagio, B-Dur, 2/4 (28 T.) – **IV.** Finale. Allegretto [attacca], D-Dur, 6/8 (54 T.)

**Erstdruck:** *Sextett / für / vier Violinen Viola & Violoncelle / componirt / und / seinen Schülern gewidmet / von / F. W. DIETZ. / Op. 15 / Pr. Fl. 2- / Eigenthum des Verlegers / Frankfurt <sup>A</sup>/M, bei Th. Henkel. / Leipzig, B. Hermann. / Wien, Wesseley & Büsing. / Hamburg, E. Berens. [ca. 1865], PN 187 (Stimmen), D-F, Signatur: Mus.pr. Q 55/342; D-Dl, Signatur: 1.Mus.2.2262 \**

**DOBZYŃSKI, IGNACY F.** (\* 25. Febr. 1807 in Romanow, † 9. Okt. 1867 in Warschau)

**Sextett Es-Dur op. 39**

**Besetzung:** 2Vl, Va, 2Vc, Kb

**Entstehung:** 1841 in Warschau

**Satzfolge:** **I.** Allegro moderato ed espressivo, Es-Dur, 4/4 (222 T.) – **II.** Menuetto. Allegro, Es-Dur, 3/4 (139 T.) – [Trio] a Tempo ma più moderato, As-Dur, 3/4 (110 T.) – [Menuetto], Es-Dur, 3/4 (139 T.) – **III.** Elegia. Andante espressivo e sostenuto, Es-Dur, 3/4 (122 T.) – **IV.** Finale. Allegro vivace, Es-Dur, 2/4 (564 T.)

**Erstdruck:** *SEXTUOR / pour / 2 Violons, Alto, 2 Violoncelles / et Contrebasse / composé et dédié / À SON AMI LOUIS PAPROCKI / par / J. F. DOBZYŃSKI / Op. 39 Pr. 2 Thlr. / Propriété des Editeurs. / & enregistré aux Archives de l'Union. / Leipzig, chez Frédéric Hofmeister / Paris, chez S. Richault [ca. 1845], PN 3991 (Stimmen), D-Mbs, Signatur: 4° Mus.pr. 37438 \**

**Bemerkungen:** Der Widmungsträger Louis Paprocki war der Librettist von Dobzyńskis Oper *Monbar czyli Flibustierowie* (Monbar oder die Flibustier) op. 30 (1837–63).



## DOHNÁNYI, ERNŐ (\* 27. Juli 1877 in Pressburg, † 9. Feb. 1960 in New York)

### Sextett B-Dur

**Besetzung:** 2VI, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** Vollendung der ersten Fassung am 15. Nov. 1893 in Pressburg; Überarbeitungen 1896 und 1898 ebda.

**Satzfolge:** **I.** Allegro ma tranquillo, B-Dur – **II.** Scherzo. Allegro vivace, B-Dur – Trio I, b-Moll – Allegro vivace, B-Dur – Trio II, g-Moll – Allegro vivace, B-Dur – **III.** Adagio quasi Andante, Ges-Dur – **IV.** Finale. Animato, B-Dur

**Autograph: 1.)** Skizzen: H-Bn, Signatur: Ms. Mus. 3.210; **2.)** erste Fassung *Sextuor*: GB-Lbl (ehem. GB-Lbm), Signatur: Add. MS. 50.794, fols. 40–55; **3.)** Überarbeitung von 1896: US-TA, Ernst von Dohnányi Collection, MS 81; **4.)** Der Verbleib des Manuskripts der Endfassung von 1898 ist nicht bekannt.

**Bemerkungen:** Das Sextett ist der Erzherzogin Isabella von Österreich gewidmet. Die erste Fassung gehörte zu den Werken, die Dohnányi zur Aufnahmeprüfung für das Kompositionsstudium an der königlichen Musikakademie in Budapest am 9. September 1894 präsentierte. Die Uraufführung fand am 1. April 1898 in Budapest durch das erweiterte Grünfeld-Bürger Streichquartett mit den Geigern Grünfeld u. Berkovich, den Bratschern Riedl u. Danziger und den Violoncellisten Bürger u. Schultz statt. Eine weitere Aufführung ist in Preßburg am 2. Februar 1900 mit dem Fitzner-Quartett dokumentiert.

## DVOŘÁK, ANTONÍN (\* 8. Sept. 1841 in Nelahozeves, † 1. Mai 1904 in Prag)

### Sextett A-Dur op. 48

**Besetzung:** 2VI, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** 14. bis 17. Mai 1878 in Prag

**Satzfolge:** **I.** Allegro moderato, A-Dur, 4/4 (336 T.) – **II.** Dumka. Poco Allegretto, d-Moll, 2/4 (71 T.) – Adagio, quasi tempo di marcia, fis-Moll, 4/8 (19 T.) – Andante, Fis-Dur, 3/8 (32 T.) – Poco Allegretto, d-Moll, 2/4 (28 T.) – Coda. Adagio, d-Moll, 4/8 (14 T.) – **III.** Furiant. Presto, A-Dur, 3/4 (106 T.) – Trio, D-Dur, 3/4 (97 T.) – Furiant da capo – **IV.** Finale. Tema con [5] Variazioni, A-Dur, 2/4 (132 T.) – Stretta. Allegro, A-Dur, 2/4 (126 T.)

**Autograph:** *Sextetto. Opus 48 / 18<sup>15/578</sup>*, am Ende ist das Partiturmanuskript datiert mit: *Fine / dokončeno dne 27. Máje / 1878 / Ant. Dvořák.*, CZ-Pnm, Signatur: tresor 826/52

**Erstdruck:** *SEXTETT / (A dur) / für / 2 Violinen, 2 Bratschen und 2 Violoncell / von / ANTON DVOŘÁK, / Op. 48. / PARTITUR / Pr. Mk. 6. / Ent<sup>d</sup>. Stat. Hall. / Verlag und Eigenthum / von N. SIMROCK in BERLIN / 1879, PN 8126 (Partitur), D-Mbs, Signatur: 4 Mus. pr. 20946 \**

**Weitere Ausgaben:** **1.)** *Sextett* op. 48, [London/Hamburg:] N. Simrock [o. J.], Elite Edition Nr. 992, PN 8127 (Stimmen); **2.)** *Sextet* op. 48, London u. a.: Ernst Eulenburg [1980], Nr. E.E.6182 (Partitur)

**Bemerkungen:** Das Sextett wurde am 19. Juli 1879 (zwei Monate vor der Drucklegung) erstmals im privaten Rahmen im Berliner Haus des Geigers Joseph Joachim vom Joachim-Quartett aufgeführt. Am 9. November 1879 fand ebenfalls in Berlin die erste öffentliche Aufführung des Werkes durch Joseph Joachim zusammen mit Heinrich de Ahna, F. Wirth, Jacobsen, Robert Hausmann und Hugo Dechert statt.

**EGGERT, JOACHIM NICOLAS** (\* 25. Feb. 1779 in Ginst, † 14. April 1813 in Kisa)**Sextett f-Moll****Besetzung:** 2Vl, 2Va, Vc, Kb**Entstehung:** 1811 wahrscheinlich in Stockholm**Satzfolge:** **I.** Allegro, f-Moll, 4/4 (476 T.) – **II.** Adagio, As-Dur, 4/4 (88 T.) – **III.** Menuetto, f-Moll, 3/4 (60 T.) – Trio, F-Dur, 3/4 (42 T.) – Menuetto da capo – **IV.** Finale. Allegro molto, f-Moll, 2/2 (487 T.)**Autograph:** *SEXTETTE / pour deux Violons, deux Violes, / Violoncelle & Basse / composée & dédiée à M<sup>r</sup> Gnospelius / par / M<sup>r</sup> Joachim Eggert* (Partitur), S-Skma, Eggert Archiv, Signatur: W6/Sv-Ru \***Abschrift:** *Sextuor / pr. 2 Violons, 2 Altos, / Vl<sup>celle</sup> et C.B.* (Stimmen), S-Skma, Eggert Archiv, Signatur: Mazers saml. G: 369 \***ENESCU, GEORGES** (\* 19. Aug. 1881 in Liveni, † 4. Mai 1955 in Paris)**Oktett C-Dur op. 7****Besetzung:** 4Vl, 2Va, 2Vc**Entstehung:** 1900 in Paris**Satzverlauf:** **[I.]** Très modéré, C-Dur, 3/2 (47 T.) – Même temps, 6/4, (95 T.) – 3/4 (9 T.) – **[II.]** Très fougueux, f-Moll, 4/4 alla breve (129 T.) – Moins vite, 4/4 alla breve (51 T.) – 1<sup>r</sup>. Mouv<sup>t</sup>., 4/4 alla breve (69 T.) – Moins vite, 4/4 alla breve (32 T.) – Plus vite, 4/4 alla breve (39 T.) – Très vite, 4/4 alla breve (29 T.) – Extrêmement vite, 4/4 alla breve (130 T.) – **[III.]** Lentement, E-Dur, 3/4 (57 T.) – Plus animé, 3/4 (19 T.) – Un peu moins vite, 3/4 (17 T.) – 1<sup>r</sup>. Mouv<sup>t</sup>., 3/4 (69 T.) – **[IV.]** Mouv<sup>t</sup>. de Valse bien rythmée, C-Dur, 3/4 (565 T.) – Même temps, 4/4 alla breve (5 T.)**Erstdruck:** Paris: Enoch 1905 (Partitur und Stimmen)**Weitere Ausgaben:** Nachdruck: *Enescu / Op. 7 / OCTET / (DO MAJOR) / PENTRU / 4 VIOLINE, 2 VIOLE ȘI 2 VIOLONCELE / [...] / EDITURA DE STAT PENTRU LITERATURA ȘI ARTA / BUCUREȘTI, 1957* (Partitur und Stimmen), D-Mbs, Signatur: 4 Mus.pr. 30709 \***Bemerkungen:** Der Kopftitel des Partiturdruks trägt die Zueignung „à ANDRE GÉDALGE“. Gédalge war Enescus Kontrapunktlehrer am Pariser Konservatorium.**EYBLER, JOSEPH L. EDLER VON** (\* 8. Febr. 1765 in Schwechat/Wien, † 24. Juli 1846 in Wien)**Sextett D-Dur HV 182****Besetzung:** Vl, Va concert., 2Va rip., Vc, Kb**Entstehung:** um 1800 in Wien**Satzfolge:** **I.** Adagio, D-Dur, 3/4 (7 T.) – Allegro, D-Dur, 4/4 (212 T.) – **II.** Menuetto, D-Dur, 3/4 (16 T.) – Trio I<sup>mo</sup>, A-Dur, 3/4 (18 T.) – Menuetto da capo – Trio II<sup>do</sup>, G-Dur, 3/4 (28 T.) – Menuetto da capo – Trio 3<sup>zo</sup>, A-Dur, 3/4 (20 T.) – Menuetto da capo – **III.** Andante grazioso, A-Dur, 6/8 (67 T.) – **IV.** Menuetto, D-Dur, 3/8 (62 T.) – Trio I<sup>mo</sup>, G-Dur, 3/8 (32 T.) – Menuetto da capo – Trio II<sup>do</sup>, D-Dur, 9/8 (31 T.) – Menuetto da capo – **V.** Adagio, h-Moll, 3/4 (52 T.) – **VI.** Allegretto [attacca subito], D-Dur, 2/4 (237 T.)**Abschrift:** *Sestetto in D / pour / 1. Violino. 3 Violes. Violonzello & Basso / par / Sign Giuseppe Eybler* (Stimmen), A-Wst, Signatur: MH 10035/c. \*

**Bemerkungen:** Bei dem Sextett D-Dur HV 182 handelt es sich um eine Bearbeitung des Viola d'amore-Quintetts D-Dur HV 185; dieses ist in einer Abschrift überliefert, in der allerdings das Andante grazioso und das zweite Menuett fehlen: *Quintetto / á / Viola d'Amore / Violino / Viola / Violoncello / è / Violone / Del Sig: Giuseppe Eybler / St.M. / 1823* (Stimmen), A-M, Signatur: V/505 \*. Dem Stimmensatz sind die beiden Ripieno-Violenstimmen der Sextettversion beigelegt. Sie sind gemeinsam in einer mit „Due Viole“ bezeichneten Stimme in einem Doppelsystem notiert; auf dem Titelblatt ist vermerkt: „In Ermangelung einer Viola d'Amore.“

**FÉMI, FRANÇOISE** (\* 4. Okt. 1790 in Gent, † ?)

**Air varié en sextuor**

**Besetzung:** 2Vl, 2Va, Vc, Kb

**Entstehung:** um 1855

**Erstdruck:** Paris: Momigny

**Bemerkungen:** Das Werk ist in François-Joseph Fétis' *Biographie universelle des musiciens* (Bd. 3, S. 205) verzeichnet und wird von Michael Kube in einer Auswahlliste von Streichsextetten erwähnt (vgl. *Brahms' Streichsextette und ihr gattungsgeschichtlicher Kontext*, S. 173).

**FISCHER, MICHAEL G.** (\* 3. Juni 1773 in Alach bei Erfurt, † 12. Jan. 1829 in Erfurt)

**BEETHOVEN, LUDWIG VAN** (\* 16. Dez. 1770 in Bonn, † 26. März 1827 in Wien)

**Sextett-Bearbeitung der *Sinfonia pastorale* F-Dur op. 68 von L. van Beethoven**

**Besetzung:** 2Vl, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** bis 1810 in Erfurt

**Satzfolge:** I. „Erwachen heiterer Empfindungen bey der Ankunft auf dem Lande.“ Allegro ma non troppo, F-Dur, 2/4 (512 T.) – II. „Scene am Bach“ Andante con moto, B-Dur, 12/8 (139 T.) – III. „Lustiges Zusammenseyn der Landleute.“ Allegro, F-Dur, 3/4 (264 T.) – IV. „Donner – Sturm.“ Allegro, f-Moll, 4/4 (155 T.) – V. „Hirtengesang. Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm.“ Allegretto, F-Dur, 6/8 (264 T.)

**Erstdruck:** *SINFONIE / PASTORALE / de / Louis van Beethoven / arrangée en / SESTETTO – / Pour 2 Violons, 2 Violes et 2 Violoncelles / par / M. G. Fischer. / Chez Breitkopf & Härtel à Leipsic. / Prix 2 Rthlr. [1810], PN 1359 (Stimmen), D-BNba, Signatur: C68/12 \**

**FRANCK, EDUARD** (\* 5. Okt. 1817 in Breslau, † 1. Dez. 1893 in Berlin)

**1. Sextett Es-Dur op. 41**

**Besetzung:** 2Vl, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** wahrscheinlich in den späten 1850er-Jahren in Köln

**Satzfolge:** I. Allegro, Es-Dur, 4/4 (414 T.) – II. Andante, As-Dur, 2/4 / 3/4 (152 T.) – III. Allegro, Es-Dur, 3/4 (167 T.) – [Trio] E-Dur, 3/4 (74 T.) – Allegro, Es-Dur, 3/4 (181 T.) – IV. Presto, Es-Dur, 4/4 alla breve (520 T.)

**Erstdruck:** *SEXTETT / für / 2 Violinen, 2 Bratschen und 2 Violoncell / VON / EDUARD FRANCK / Op. 41 / Partitur Pr Mk 7.50 / Stimmen Pr Mk 12.00 / Clavierauszug zu vier Händen Pr Mk 10.00 / Den Verträgen gemäß deponirt. / BERLIN / Leipziger Strasse 130 / T. Trautwein'sche Buch & Musikalienhandlung. / Königliche Hofbuchhandlung [ca. 1884], PN T.T. 14 (Partitur/Stimmen), D-MGhi, Signatur: M 14 IX fm: 41 \**

## 2. Sextett D-Dur op. 50

**Besetzung:** 2Vl, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** wahrscheinlich in den späten 1850er-Jahren in Köln

**Satzfolge:** I. Allegro, D-Dur, 4/4 alla breve (308 T.) – II. Adagio molto espressivo e sostenuto, fis-Moll, 4/4 (113 T.) – III. Allegro, h-Moll, 3/4 / 2/4 (164 T.) – [Trio] un poco piu lento, H-Dur, 3/4 (77 T.) – Allegro da capo – [Coda] un poco piu lento, H-Dur/h-Moll, 3/4 (72 T.) – IV. Allegro molto, D-Dur, 4/4 alla breve (423 T.)

**Erstdruck:** *Zweites / SEXTETT / für 2 Violinen, 2 Bratschen / und 2 Violoncelli / von / Eduard Franck / OP. 50. / Partitur net. M. 6, – / Stimmen M. 10, – / Berlin, / Schlesinger'sche Buch- & Musikalienhandlung / (Rob. Lienau) [1894] (Partitur), PN S.8096, D-MGhi, Signatur: M 14 IX fm: 50 \**

**GADE, NIELS W.** (\* 22. Feb. 1817 in Kopenhagen, † 21. Dez. 1890 ebda.)

## Sextett Es-Dur op. 44

**Besetzung:** 2Vl, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** Frühfassung: Frühjahr bis Sommer 1863; Endfassung: 1864 in Kopenhagen

**Satzfolge:** I. Andante, B-Dur, 4/4 (21 T.) – Allegro vivace, Es-Dur, 6/8 (410 T.) – II. Scherzo. Allegro non troppo, c-Moll, 2/4 (295 T.) – III. Andantino, g-Moll, 4/4 alla breve (110 T.) – IV. Finale. Allegro molto vivace, Es-Dur, 2/4 (431 T.)

**Autograph** (Frühfassung): *Sextet* (Partitur), DK-Kk, Gades Samling, Kapsel: S-SO

**Erstdruck:** *SEXTETT / für / 2 Violinen, 2 Bratschen / und / 2 Violoncelle / componirt / und DEM HERRN CONFERENZRATH / C. F. HOLM / gewidmet / von / Niels W. Gade. / OP. 44 Pr. 3 Thlr. 10 Ngr. / Eigentum des Verlegers / Eingetragen in das Vereins-Archiv. / LEIPZIG, FR. KISTNER [April 1865] (Stimmen), PN 2898, DK-Kk, Gades Samling, Signatur: no. 146*

**Weitere Ausgaben:** *Sextett*, in: *Werke Serie II (Kammermusik)*, Bd. 1, hrsg. v. Finn Egeland Hansen, Kopenhagen: Stiftung zur Herausgabe der Werke Niels W. Gades 1995 (Partitur), D-Mbs, Signatur: 4 Mus.pr. 95.1066,2-4 \*

**Bearbeitung:** *Sextett für 2 Violinen, 2 Bratschen und 2 Violoncelle / op. 44 / von Niels W. Gade. / Arr. für d. Pianoforte zu 4 Händen von August Horn. / Leipzig Kistner [ca. 1866], PN 3009, D-Mbs, Signatur: 4 Mus.pr. 18706*

**Bemerkungen:** Zur komplexen Werkgenese und zur Quellenlage im Detail s. den Kritischen Bericht zur Neuausgabe, Kopenhagen 1995, S. 270 f.

## Oktett F-Dur op. 17

**Besetzung:** 4Vl, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** Frühjahr bis 29. Juni 1848 in Leipzig und Kopenhagen

**Satzfolge:** I. Allegro molto e con fuoco, F-Dur, 4/4 alla breve (501 T.) – II. Andantino quasi Allegretto, a-Moll, 6/8 (144 T.) – III. Scherzo. Allegro moderato e tranquillo, C-Dur, 2/4 (219 T.) – IV. Finale. Allegro vivace, F-Dur, 3/4 (381 T.)

**Autograph:** *Niels. W. Gade / Op. 17. / OKTETT / 20* (Partitur), D-DS, Signatur: Mus. Ms. 983

**Abschrift:** Umschlag: *Octett / von / N. W. Gade / Op. 17 / Partitur*; erste Seite: *Til / Ludvig Norman / af vänner / Ivor Hallström*. (in dt. Übers.: *Für Ludvig Norman von Deinem Freund Ivor Hallström*) mit Datierung: Stockholm, 24. Dezember 1855, DK-Kk, Gades Samling, Signatur: MS

**Erstdruck:** *Octett / für / 4 Violinen, 2 Bratschen & 2 Violoncelle / componirt / von / Niels W. Gade / Op. 17. / Eigentum der Verleger. / Leipzig, bei Breitkopf & Härtel. / Pr. 3 Thlr. 20 Ngr. = Mk. 11.- [1849], PN 7905 (Stimmen), D-Mmb, Signatur: Mpr L 4° 2807*

**Weitere Ausgaben:** **1.)** *Oktett A-Dur* [sic] op. 17, neu durchgesehene Ausgabe, München Gräffelfing: Verlag Walter Wollenweber [1990], *Unbekannte Werke der Klassik und Romantik*, Nr. 105 (Stimmen), D-Mbs, Signatur: 4 Mus.pr. 92.658 \*; **2.)** *Oktett*, in: *Werke Serie II (Kammermusik)*, Bd. 1, hrsg. v. Finn Egeland Hansen, Kopenhagen: Stiftung zur Herausgabe der Werke Niels W. Gades 1995 (Partitur), D-Mbs, Signatur: 4 Mus.pr. 95.1066,2-4 \*

**Bemerkungen:** Im Partiturmanuskript ist die Vollendung der ersten drei Sätze mit Mai 1848 datiert, das Finale mit Kopenhagen, 29. Juni 1848.

## GALEAZZI, FRANCESCO (\* 1758 in Turin, † Jan. 1819 in Rom)

### 1. Doppelquartett (Ottetto) B-Dur

**Besetzung:** 4Vl, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** 1799 in Rom

**Satzfolge:** **I.** Moderato, B-Dur, 4/4 (204 T.) – **II.** Largo cantabile, Es-Dur, 4/4 (91 T.) – **III.** Rondeau. Allegro, B-Dur, 4/4 (369 T.)

**Abschriften:** **1.)** *Tre Ottetti / Di Fran. Galeazzi Torinese / Da suonarsi da otto Istrumenti / A due Tavolini in distanza / Scritti nel 1799 / [...] / Proprietà del M<sup>o</sup> Reginaldo Galeazzi – pronipote dell' autore – Cingoli (Marche)* (Stimmen), I-PESc, Signatur: Rari Ms.c. 11/1-8 \*; **2.)** *Tre Ottetti / O Quartetti raddoppiati / ad' otto parti reali, cioe 4 Violini / 2 Viole, e 2 Violoncelli, da eseguirsi / In due separati Tavolini / Opera XVJJ. / Di Francesco Galeazzi Torinese* (Stimmen), I-Ria, Slg. Vessella, Mss.Vess. 523

**Bemerkung:** Die Stimmen sind in einen „Primo Coro“ und einen „Secondo Coro“ aufgeteilt, wobei die erste Violine des ersten Quartetts zusätzlich als „Violino Primo Principale“ bezeichnet ist. Auf dem Titelblatt der „Violino Primo Principale“ des Manuskriptes aus Pesaro befindet sich als aufführungspraktische Anweisung eine Zeichnung, auf der zwei getrennt voneinander aufgestellte Quartettische („Primo tavolino“ und „Secondo tavolino“) dargestellt sind. Diese sind jeweils mit einem Quartett so besetzt, dass die Bratschen Rücken an Rücken und die restlichen Spieler gegenläufig zueinander positioniert sind. Dadurch haben mit Ausnahme der Violen die entsprechenden Stimmen jeweils Blickkontakt zu ihren Kollegen am anderen Tisch. Unterhalb der letzten Notenzeile steht in den Stimmen jeweils: „Laus Deo, et Marie“.

### 2. Doppelquartett (Ottetto) D-Dur

**Besetzung:** 4Vl, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** 1799 in Rom

**Satzfolge:** **I.** Allegro vivace, D-Dur, 4/4 (209 T.) – **II.** Larghetto, d-Moll, 3/4 (69 T.) – **III.** Rondeau. Allegro, B-Dur, 2/4 (488 T.)

**Abschriften:** s. 1. Doppelquartett

### 3. Doppelquartett (Ottetto) Es-Dur

**Besetzung:** 4Vl, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** 1799 in Rom

**Satzfolge:** **I.** Largo, Es-Dur, 4/4 (30 T.) – Allegro assai, Es-Dur, 4/4 (267 T.) – Largo, Es-Dur, 4/4 (6 T.) – Primo tempo [Allegro assai], Es-Dur, 4/4 – **II.** Largo, c-Moll, 3/4 (85 T.) – **III.** Rondeau. Allegretto, Es-Dur, 2/4 (341 T.)

**Abschriften:** s. 1. Doppelquartett

**GEBEL, FRANZ X.** (\* 1787 in Fürstenau, beerdigt am 3. Mai 1843 in Moskau)

### Doppelquintett d-Moll op. 28

**Besetzung:** 4Vl, 2Va, 4Vc

**Entstehung:** Anfang der 1830er-Jahre in Moskau

**Satzfolge:** **I.** Allegro, d-Moll, 4/4 (345 T.) – **II.** Adagio, A-Dur, 2/4 (134 T.) – **III.** Scherzo. Allegro molto, F-Dur, 3/4 (144 T.) – Trio, d-Moll, 3/4 (52 T.) – Scherzo da capo – **IV.** Introduction. Andante, d-Moll, 4/4 (20 T.) – Allegro, d-Moll, 6/8 (396 T.)

**Erstdruck:** *DOPPEL-QUINTETT / für / 2 Violinen<sup>Primo</sup>, 2 Violinen<sup>2do</sup>, 2 Altos, / 2 Violoncello<sup>Primo</sup>, 2 Violoncello<sup>2do</sup> / componirt u. seinem Freunde / HEINRICH SCHMITT / gewidmet von / FRANZ GEBEL / Op. 28 Pr. Mk. 10,50 / Eigentum der Verleger. / J. SCHUBERTH & Comp., / LEIPZIG & NEW-YORK [1863], PN 2760 (Stimmen) \**

**Weitere Ausgaben:** *Doppelquintett d-moll op. 28 „für 4 Violinen, 2 Violen und 4 Violoncelli (oder 2 Violoncelli und 2 Kontrabässe)“, Praktische Erstausgabe von Wolfgang Birtel, Bad Schwalbach: Edition Gravis [2003], Musica Mundi Nr. 35, Nr. EG 822 (Partitur) \*, Dass., Nr. EG 823 (Stimmen)*

**Bemerkungen:** Der Widmungsträger Heinrich Schmitt (1810–1862) war Solocellist am Bolschoi Theater und wirkte regelmäßig an den zwischen 1829 und 1835 von Gebel in Moskau veranstalteten Kammermusikkonzerten mit.

**GEIERHAAS, GUSTAV** (\* 6. März 1888 in Neckarhausen, † 5. Jan. 1976 in München)

### Sextett d-Moll

**Besetzung:** 2Vl, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** 1920 in München

**Satzfolge:** **I.** Ernst-leidenschaftlich, d-Moll, 5/4, 3/2, 2/4, 4/4, 3/4 (249 T.) – [attacca] **II.** Graziös-anmutig, A-Dur, 2/4, 3/4, 4/4, 1/4 (240 T.) – **III.** Wehmutsvoll-innig, e-Moll, 4/8, 5/8, 3/8, 2/8 (231 T.) – **IV.** Sehr ruhig-nachdenklich beginnen, d-Moll/D-Dur, 4/4, 3/4, 5/4, 2/4, 3/2 (316 T.)

**Autograph:** *Friedrich Klose in Dankbarkeit zugeeignet / Sextett D-moll / für / 2 Violinen, 2 Violen und 2 Violoncelli. / v. Gustav Geierhaas. \** Die autographe Partitur und das zugehörige Stimmenmaterial befindet sich derzeit (2008) noch im Besitz der Familie; Das Notenmaterial soll in absehbarer Zeit zusammen mit dem übrigen Nachlass von Gustav Geierhaas in die Bestände der Bayerischen Staatsbibliothek überführt werden.

**Bemerkung:** Das Werk ist Geierhaas' Kompositionslehrer Prof. Friedrich Klose gewidmet. Geierhaas hat sich mit dem Streichsextett bei den ersten „Donaueschinger Kammermusik-Aufführungen zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst“ im Jahr 1921 beworben (vgl. Brief an Heinrich Burkard, München 25. März 1921, Ms, D-DO, Signatur: 1. Musikfest 1921, Mappe 1, Nr. 112). Das Werk wurde dort allerdings nicht in das Programm aufgenommen. Das Sextett wurde am 6. Mai 1921 im vierten Konzert des Münchner Tonkünstlervereins im Saal des Hotels *Vier Jahreszeiten* vom Berberquartett, das durch Philipp Haas (Va) und Karl Drebert (Vc) verstärkt wurde, uraufgeführt.

**GERSTER, OTTMAR** (\* 29. Juni 1897 in Braunfels, † 31. Aug. 1969 in Borsdorf b. Leipzig)

### Sextett c-Moll op. 5

**Besetzung:** 2Vl, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** 1921/22 in Braunfels und Frankfurt a. M.; Abschluss der Komposition: 11. Feb. 1922 in Frankfurt a. M.



**Autograph:** Partitur: D-Bda, Ottmar-Gerster-Archiv, Lauf. Nr.: 341; Film: Signatur 6.1-23; 2. Satz (Partitur): ebda., Lauf. Nr.: 14, Film: Signatur 14.1-129 u. 14.

**Bemerkung:** Die Uraufführung fand 1922 in Frankfurt a. M. statt.

## GIORGETTI, FERDINANDO (\* 25. Juni 1796 in Florenz, † 23. März 1867 ebda.)

### Sextett op. 25

**Besetzung:** 2Vl, 2Va, Vc, Kb

**Entstehung:** ca. 1845 wahrscheinlich in Florenz

**Erstdruck:** *Sestetto per 2 violini 2 viole violoncello e contrab.so : Op. 25 / composto [...] dal Cav.r Ferdin.do Giorgetti*, Firenze: Gio. Gualberto Guidi. [o. J.], I-Fc; I-Mc

**Bemerkung:** Der Stimmendruck trägt den Vermerk: „Dedicato dal Cav. Ferdin.do Giorgetti a Rossini“.

## GLASS, LOUIS C. (\* 24. März 1864 in Kopenhagen, † 22. Jan. 1936 ebda.)

### Sextett d-Moll Op. 15

**Besetzung:** 2Vl, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** 1892 in Kopenhagen

**Satzfolge:** I. Molto Allegro marcato, d-Moll, 4/4, 3/4 (176 T.) – D-Dur, 4/4, 3/4 (77 T.) – d-Moll, 4/4 (17 T.) – II. Andante con moto, B-Dur, 4/4 (27 T.) – D-Dur, 4/4, 6/8 (21 T.) – B-Dur, 4/4 (38 T.) – III. Scherzo. Allegro vivace, g-Moll, 3/4 (240 T.) – Molto vivace, g-Moll, 2/2 (13 T.) – Andante, B-Dur, 2/2 (91 T.) – Tempo I. Allegro vivace, g-Moll, 3/4 (244 T.) – Molto vivace, g-Moll, 2/2 (57 T.) – IV. Finale. Allegro giocoso, D-Dur, 4/4 (351 T.)

**Erstdruck:** *SEXTETT / für / 2 Violinen, 2 Bratsche [sic] / und / 2 Violoncelle / von / Louis Glass. / Op. 15. / Partitur – Stimmen. / Eigentum des Verlegers für alle Länder. / Kopenhagen & Leipzig. / Wilhelm Hansen, Musik-Verlag. [1896], D-Dl, Signatur: 6 Mus. 4. 7303 \**

## GLIÈR, REJNGOL'D M. (\* 30. Dez. 1874 in Kiew, † 23. Juni 1956 in Moskau)

### 1. Sextett c-Moll op. 1

**Besetzung:** 2Vl, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** 1898 in Moskau

**Satzfolge:** I. Allegro, c-Moll, 6/8 (351 T.) – II. Allegro vivace, As-Dur, 4/4 alla breve (415 T.) – III. Andante, Es-Dur, 3/4 (150 T.) – IV. Finale. Allegro vivace, c-Moll, 4/4 alla breve (353 T.)

**Erstdruck:** *à Monsieur S. J. TANÉÏEW / SEXTUOR / pour / deux Violons, deux Altos et deux Violoncelles / composé par / R. GLIÈRE. / Op. 1. / Partition Pr. M. 1.40/R. -50 / Parties séparées Pr. M. 8.-/R. 2.80 / Réduction pour Piano à quatre mains par l'auteur Pr. M. 6.50/R. 2.30 / Propriété de l'Editeur pour tous Pays / Enregistré aux Archives de l'Union / M. P. BELAÏEFF, LEIPZIG. / 1902 / St. Petersbourg, dépôt général chez J. Jurgenson, Moskaia 9, PN 2345, D-Dl, Signatur: Mus. 8° 624 \**

**Bemerkungen:** Das Sextett entstand während Glièrs Studienzeit am Moskauer Konservatorium, dem zu dieser Zeit der Widmungsträger Taneev als Direktor vorstand. Für das Werk erhielt Glièr den Glinka-Preis.

## 2. Sextett h-Moll op. 7

**Besetzung:** 2Vl, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** 1904 in Moskau

**Satzfolge:** I. Andante, h-Moll, 3/4 (18 T.) – Allegro, h-Moll, 2/4 (264 T.) – II. Andante, A-Dur, 3/4 (192 T.) – III. Vivace, fis-Moll, 5/4, 3/4, 3/2, 9/4, 6/4, 5/2, 2/4 (459 T.) – IV. Finale. Allegro assai, h-Moll, 4/4 alla breve (492 T.)

**Erstdruck:** à Monsieur M. M. IPPOLITOFF-IWANOFF / Deuxième SEXTUOR / (si) / pour / deux Violons, deux Altos et deux Violoncelles / composé par / R. GLIÈRE. / Op. 7. / Partition Pr. M. 1.60 / R. -60 / Parties séparées Pr. M. 9-/R. 3.15 / Réduction pour Piano à 4 mains par l'auteur Pr. M. 7-/R. 2.45 / Propriété de l'Editeur pour tous Pays. / M. P. BELAÏEFF, LEIPZIG. / 1904, PN 2528, D-Dl, Signatur: Mus. 8° 625 \*

**Bemerkung:** Der Widmungsträger war Glièrs Kompositionslehrer am Moskauer Konservatorium.

## 3. Sextett C-Dur op. 11

**Besetzung:** 2Vl, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** 1904 in Moskau

**Satzfolge:** I. Allegro, C-Dur, 4/4 alla breve, 3/2 (459 T.) – II. Larghetto, G-Dur, 3/8 (162 T.) – III. Allegro, h-Moll, 3/4 (130 T.) – [Trio] D-Dur, 4/4 alla breve (63 T.) – Tempo I., h-Moll, 3/4 (151 T.) – IV. Allegro vivace, C-Dur, 4/4 alla breve (415 T.) – Presto, C-Dur, 4/4 alla breve (82 T.)

**Erstdruck:** a la mémoire de M. P. BELAÏEFF. / Troisième SEXTUOR / (Ut) / pour / deux Violons, deux Altos et deux Violoncelles / composé par / R. GLIÈRE. / Op. 11. / Partition Pr. M. 1.40/R. -50 / Parties séparées Pr. M. 9-/R. 3.15 / Réduction pour Piano à quatre mains par M. Renquist et l'Auteur Pr. M. 7-/R. 2.45 / Propriété de l'Editeur pour tous Pays. / M. P. BELAÏEFF, LEIPZIG. / 1906, PN 2639, D-Dl, Signatur: Mus. 8° 626 \*

**Bemerkung:** Das Werk ist dem Mäzen und Musikverleger Mitrofan P. Beljaev gewidmet, der 1904 verstorben war.

## Oktett D-Dur op. 5

**Besetzung:** 4Vl, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** 1900 in Moskau

**Satzfolge:** I. Allegro moderato, D-Dur, 4/4 (180 T.) – II. Allegro, G-Dur, 6/8 (57 T.) – [Trio] B-Dur, 2/4 (79 T.) – Tempo I., G-Dur, 6/8 (165 T.) – III. Andante, g-Moll, 3/4 (110 T.) – IV. Allegro assai, D-Dur, 4/4 alla breve (450 T.) – Presto, D-Dur, 3/2, 2/2 (25 T.)

**Erstdruck:** à Monsieur J. W. Hřímalý. / Octette / pour / quatre Violons, deux Altos et deux Violoncelles / par / R. GLIÈRE. / Op. 5. / Partition Pr. M. 1.60/R. -60 / Parties séparées Pr. M. 10-/R. 3.50 / Réduction pour Piano à quatre mains par B. Jaworsky Pr. M. 6-/R. 2.10 / Propriété de l'Editeur pour tous Pays. / Enregistré aux Archives de l'Union / M. P. BELAÏEFF, LEIPZIG. / 1903, PN 2450 (Stimmen) \*, PN 2451 (Partitur), D-Mbs, Signatur: Mus.pr. 2457; Mus.pr. 4235

**Weitere Ausgaben:** Oktett op. 5, Frankfurt a. M.: M. P. Belaieff [1981], PN 2449, M. P. Belaieff Nr. 493a, D-Mmb, Signatur: T 23 \*; String Octet op. 5, Stowmarket: Kevin Mayhew Publishers [ca. 2000] (Partitur u. Stimmen), D-B, Signatur: 55 NA 1360

**Bemerkungen:** Das Oktett ist Glièrs Geigenlehrer am Moskauer Konservatorium Jan Hřímalý gewidmet, der das Werk am 11. Januar 1901 in Moskau uraufführte.

## GOOSSENS, EUGÈNE III (\* 26. Mai 1893 in London, † 13. Juni 1962 in Hillingdon)

### *Phantasy Sextet op. 35*

**Besetzung:** 3Vl, Va, 2Vc

**Entstehung:** 1923 wahrscheinlich in Rochester (USA)

**Satzverlauf:** [I.] Con fuoco, 6/4 – Con moto e molto cantabile poco meno mosso, 6/4, 9/4 – Tempo I., 6/4, 9/4, 12/4 – Più lento, 3/2, 5/4, 4/4 (203 T.) – [II.] Adagio, 4/4 – Poco più mosso, 4/4 – Tempo I., 4/4 – Tranquillo, 4/4 (100 T.) – [III.] Allegro, 3/4 – Stringendo, 3/4, 2/4 – a Tempo ma poco meno, 3/4 – Fugato. Allegro molto, 4/4 alla breve – Lento, 4/4 – Presto, 4/4 (174 T.)

**Erstdruck:** EUGÈNE GOOSSENS / PHANTASYSEXTET / FOR / STRINGS / J. & W. CHESTER LTD. / 11 Great Marlborough Street / LONDON – W. I. [1925], Nr. J. W. C. 234 (Partitur), D-Mbs, Signatur: 8° Mus. Pr. 6604 \*

**Bemerkungen:** Im Kopftitel der ersten Partiturseite ist die Widmung und die Uraufführung vermerkt: „Comissioned by, and dedicated to, Mrs Elisabeth COOLIDGE / First performed at The Music Festival, Pittsfield, (Mass.) U.S.A., in September 1923“. Das Sextett wurde im Auftrag der Kammermusik-Mäzenatin Elisabeth Coolidge im Jahr 1923 für das von ihr ins Leben gerufene Berkshire Festival komponiert.

### *Concertino für Streichoktett op. 47*

**Besetzung:** 4Vl, 2Va, 2Vc oder Streichorchester

**Entstehung:** 1928 wahrscheinlich in Rochester (USA)

**Satzverlauf:** [I.] Allegro moderato, 4/4, 7/8, 3/4, 5/4 (25 T.) – Tranquillo ma con moto, 5/4, 6/4, 4/4, 3/4, 3/2 (58 T.) – Tempo I, 4/4, 3/4, 5/4, 6/4, 3/8, 4/8 (26 T.) – [II.] Andante tranquillo, ma con moto, 3/8, 4/8, 3/4, 2/8 (88 T.) – [III.] Allegro moderato, 2/4, 3/4, 5/4, 4/4, 5/4, 6/4, 3/2 (97 T.) – Andante maestoso, 4/4 (18 T.) – Tempo I. quasi più mosso, 2/4, 1/4 (26 T.)

**Erstdruck:** CONCERTINO / FOR STRING OCTET / or / STRING ORCHESTRA / by / EUGENE GOOSSENS / Duration of performance 14 minutes / J. & W. CHESTER, LTD. / 11. GREAT MARLBOROUGH STREET. / LONDON, W.I. [1930], PN J.W.C. 247 (Partitur), D-Mbs, Signatur: 8° Mus.pr. 5504 \*

**Bemerkungen:** Die Partitur ist am Ende mit „Dec 1928“ datiert; der Kopftitel der ersten Partiturseite trägt die Widmung: „Inscribed to my friend André Mangelot“; auf den beiden dem Titelblatt des Partiturdruktes folgenden Seiten werden detaillierte Hinweise zur Aufführung gegeben: „Important Notice / This work can also be performed by a string orchestra, in which case its title should be announced as ‚Concertino for Double String-Orchestra.‘ Assuming that the work is to be played by the string section of the usual sized symphony orchestra (eight desks of firsts, eight desks of seconds, five desks of violas, five desks of ’cellos, and four desks of basses) the parts should be allotted as follows:– / 1<sup>st</sup> Violins Desks 1, 2, 3, 4 play first violin part. Desks 5, 6, 7, 8 play third violin part / 2<sup>nd</sup> Violins Desks 1, 2, 3, 4 play second violin part. Desks 5, 6, 7, 8 play fourth violin part / Violas Desks 1, 2, 3 play first viola part. Desks 4, 5, [6] play second viola part. ’Cellos Desks 1, 2, 3 play first ’cello part. Desks 4, 5, [6] play second ’cello part. Basses (ad libitum) Unison / In the case of an orchestra consisting of a smaller number of string players, the parts may be allotted at the discretion of the conductor, who will endeavour to maintain a balance of playing as near as possible proportionate to the above arrangement. / In the orchestral version, the final seven bars of the slow movement should be played by a solo violin, and the opening eight bars of the same movement by a solo viola. For the orchestral performance, the composer strongly recommends the inclusion of the *ad libitum* double-bass

part (not printed in this score). / When the work is performed as an octet, the composer suggests the following seating as being most conducive to a proper tone balance:–

'CELLO 1	□	□	'CELLO 2
VIOLA 1	□	□	VIOLA 2
VIOLIN 3	□	□	VIOLIN 4
VIOLIN 1	□	□	VIOLIN 2

PLATFORM

-----  
AUDITORIUM

E. G.“

**GRÄDENER, CARL G. P.** (\* 14. Jan. 1812 in Rostock, † 10. Juni 1883 in Hamburg)

**Oktett Es-Dur op. 49**

**Besetzung:** 4Vl, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** bis 1870 wahrscheinlich in Hamburg

**Satzfolge:** I. Allegro risoluto ma non troppo presto, Es-Dur, 4/4 (282 T.) – II. Adagio molto, H-Dur, 4/4 (87 T.) – III. Scherzo. Allegro, Es-Dur, 3/4 (96 T.) – Trio I., C-Dur, 3/4 (64 T.) – [Scherzo], Es-Dur, 3/4 (96 T.) – Trio II. l'istesso Tempo, Es-Dur, 2/4 (72 T.) – [Scherzo], Es-Dur, 3/4 (96 T.) – IV. Finale. Allegro con fuoco, ma non troppo, Es-Dur, 4/4 (326 T.)

**Erstdruck:** *Josef Joachim / in Freundschaft gewidmet / Oktett für vier Violinen, zwei Bratschen, / zwei Violoncelli / von / Carl G. P. Grädener / OP. 49. / Pr: 3rf. 25 Sgr. / Eigentum des Verlegers. / HAMBURG FRITZ SCHUBERTH. [1870], PN 1146 (Stimmen), D-Mbs, Signatur: 4° Mus pr. 41748 \**

**GRÄDENER, HERMANN** (\* 8. Mai 1844 in Kiel, † 18. Sept. 1929 in Wien)

**Oktett C-Dur op. 12**

**Besetzung:** 4Vl, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** bis 1868 in Wien

**Satzfolge:** I. Allegro moderato, C-Dur, 4/4 (384 T.) – II. Allegro non troppo, C-Dur, 9/8, 3/4 (205 T.) – III. Lento. Largamente [Thema mit 5 Variationen], G-Dur, 2/4 (260 T.) – IV. Finale. Allegro non troppo, ma con fuoco, C-Dur, 4/4 alla breve (330 T.)

**Erstdruck:** *Herrn Josef Hellmesberger / k.k. Hofkapellmeister etc. / in dankbarer Verehrung. / OCTETT / für / 4 Violinen, 2 Bratschen und 2 Violoncelli / komponirt / von / Hermann Grädener. / Op. 12. / Partitur fl. 3.75/M. 7.50 / Stimmen fl. 6.-/M. 12.- / Klavierauszug zu vier Händen vom Komponisten fl. 3.75/M. 7.50 / Eigentum des Verlegers für alle Länder / WIENER-NEUSTADT, EDUARD WEDL. / Leipzig, Rob. Forberg. / Wien, Carl Haslinger. / 1881, PN E.W.W.N.55 (Partitur), D-BMs, Signatur: 718 graed 12 \*; PN E.W.W.N.56 (Stimmen), D-B, Signatur: Mus. 20 270, 1–8 \**

**Bemerkungen:** Das Oktett wurde am 27. Dez. 1868 in Wien vom Quartett des Widmungsträgers Josef Hellmesberger (verstärkt durch den Komponisten, Hellmesberger jun., W. Nigg u. W. Kupfer) in einem Konzert aus dem Manuskript uraufgeführt (vgl. Beatrix Borchardt, *Stimme und Geige. Amalie und Joseph Joachim*, Anhang auf CD-ROM: Programmauswertung Hellmesberger-Quartett). Hermann Grädener ist der Sohn des oben angeführten Carl Grädener.

## HAGER, JOHANNES s. JOHANN VON HASSLINGER-HASSINGEN

### HASSLINGER-HASSINGEN, JOHANN VON (PSEUD. JOHANNES HAGER)

(\* 24. Feb. 1822 in Wien, † 9. Jan. 1898 ebda.)

#### Sextett G-Dur

**Besetzung:** 2Vl, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** ca. 1857/58 in Wien

**Bemerkungen:** Das „neue“ Sextett wurde am 7. März 1858 aus dem Manuskript vom Hellmesberger-Quartett (verstärkt durch Zäch und Kupfer) erstmals in Wien aufgeführt. (vgl. Beatrix Borchardt, *Stimme und Geige. Amalie und Joseph Joachim*, Anhang auf CD-ROM: Programmauswertung Hellmesberger-Quartett; vgl. hierzu auch die positive Rezension der Aufführung durch Eduard Hanslick in der *Presse* vom 16.3.1858, abgedruckt in: *Sämtliche Schriften. Historisch-kritische Ausgabe*, Bd. I/4, S. 259 f.). Der Verbleib des Manuskriptes konnte im Rahmen der Studie nicht recherchiert werden.

### HAYDN, JOSEPH (\* 31. März 1732 in Rohrau, † 31. Mai 1809 in Wien)

#### *Das Echo* Es-Dur Hob.II: 39\* für zwei Trios, in verschiedenen Zimmern aufgestellt

**Besetzung:** 4Vl, 2Kb bzw. 4Vl, 2Vc

**Entstehung:** 1761?

**Satzfolge:** I. Adagio, Es-Dur, 4/4 (37 T.) – II. Allegro, Es-Dur, 4/4 (46 T.) – III. Menuett, Es-Dur, 3/4 (28 T.) – Trio, c-Moll, 3/4 (26 T.) – Menuett da capo – IV. Adagio, B-Dur, 4/4 (18 T.) – Presto, Es-Dur, 2/4 (40 T.)

**Erstdruck:** *ECHO POUR QUATRE VIOLONS ET DEUX VIOLONCELLES POUR ÊTRE EXÉCUTÉ EN DEUX APPARTEMENTS DIFFÉRENTS*, Paris: Imbault [bis 1793], PN 406 (Stimmen)

**Weitere Ausgaben:** 1.) *ÉCHO / pour 4 Violons et 2 Violoncelles / composé / pour être exécuté / en deux Appartements différents / par / JOSEPH HAYDN. / Prix<sup>5</sup> / 6 Thlr. / Pr. de la Partition<sup>7</sup> / 12 Thlr. / Berlin; chez T. Trautwein / Breite Strasse N<sup>o</sup> 8. [1835], PN 688, D-Cl, Signatur: TB So 99 \*; 2.) weitere frühe Drucke, vgl. Anthony van Hoboken: *Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, Bd. 1, S. 326; 3.) moderne Ausgaben: *Echo für vier Violinen und zwei Violoncelli (Basso) zur Aufführung in zwei Räumen*, rev. v. Fritz Koschinsky, Wilhelmshaven: Heinrichshofen Verlag [1957], Nr. 876 (Stimmen), D-Mbs, Signatur: 4<sup>o</sup> Mus.pr. 29303 \*; *Das Echo. Suite für zwei Streich-Trios (vier Violinen und zwei Violoncelli auch in zwei verschiedenen Zimmern aufzuführen*, hrsg. v. Karl Schröder, München: Chr. Vieweg Musikverlag [1973], Nr. V.839 (Partitur und Stimmen) \**

**Bearbeitungen:** für zwei Flöten, für zwei Klarinetten bzw. für Klavier im ersten und 2Vl und Vc im zweiten Zimmer, vgl. Anthony van Hoboken: *Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, Bd. 1, S. 327.

**Bemerkungen:** Das Werk wird von Georg Feder im Anhang des Werkverzeichnisses zum Art. *Haydn* in der *MGG2P* unter der Rubrik „wahrscheinliche Fehlzuschreibungen“ geführt (Bd. 8, Sp. 1037).

**HEINRICH XXIV. J. L. PRINZ REUSS** (\* 8. Dez. 1855 in Trebschen, † 2. Okt. 1910 auf Schloss Ernstbrunn/NÖ)

### Sextett d-Moll op. 12

**Besetzung:** 2Vl, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** bis Jan. 1899

**Satzfolge:** **I.** Allegro vivace, d-Moll, 4/4 alla breve (407 T.) – **II.** Andante con moto, B-Dur, 9/8 (142 T.) – **III.** Molto vivace, F-Dur, 3/4 (146 T.) – b-Moll, 3/4 (111 T.) – F-Dur, 3/4 (210 T.) – **IV.** Allegretto, d-Moll, 2/4 (48 T.) – Più Allegro, d-Moll, 2/4 (16 T.) – Tempo I., D-Dur, 2/4 (32 T.) – Poco più Allegro, d-Moll, 2/4 (16 T.) – Tempo I., d-Moll, 2/4 (43 T.) – Presto, D-Dur, 6/8 (96 T.)

**Erstdruck:** *Seinem lieben Freunde und Lehrer / Heinrich von Herzogenberg. / SEXTETT / (D-MOLL RÉ-Mineur) / für / 2 Violinen 2 Bratschen u 2 Violoncelle / von / HEINRICH XXIV j. L. PRINZ REUSS / Op. 12. / Die Partitur... M. 5.-no. / Die Stimmen... M. 6.-no. / SCHOTT FRÈRES à BRUXELLES. / Otto Junne in Leipzig. / Lith. v. F. M. Geidel, Leipzig. [1899], PN S.F.4760 (Partitur), D-Mbs, Signatur: 4 Mus.pr. 2649 \**

**Bemerkungen:** Das Sextett wurde vom Joachim Quartett (verstärkt durch Moser an der zweiten Bratsche und Dechert am zweiten Violoncello) in einem Konzert am 12. Jan. 1899 in Wien aus dem Manuskript (UA?) aufgeführt. (vgl. Beatrix Borchardt, *Stimme und Geige. Amalie und Joseph Joachim*, Anhang auf CD-ROM: Programmauswertung Joachim-Quartett).

### Sextett h-Moll op. 17

**Besetzung:** 2Vl, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** bis April 1902

**Satzfolge:** **I.** Allegro non troppo, h-Moll, 6/8 (216 T.) – **II.** Andantino con moto, D-Dur, 12/8 (37 T.) – B-Dur, 12/8 (35 T.) – a tempo, D-Dur, 12/8 (35 T.) – **III.** Allegretto quasi Andantino, G-Dur, 3/4 (72 T.) – Trio. Vivace assai, C-Dur, 2/4 (104 T.) – Allegretto da capo (60 T.) – Coda. Vivace assai – Allegretto, G-Dur, 3/4, 2/4 (20 T.) – **IV.** Allegro ma non troppo e grazioso, h-Moll, 4/4 alla breve (44 T.) – G-Dur, 4/4 alla breve (34 T.) – h-Moll, 4/4 alla breve (24 T.) – a tempo, D-Dur, 4/4 alla breve (88 T.) – H-Dur, 4/4 alla breve (75 T.)

**Erstdruck:** *Zweites / SEXTETT / (H moll) / für / 2 Violinen, 2 Violen und 2 Violoncell / von / Heinrich XXIV. j. L. Prinz Reuss. / OP. 17. / PARTITUR / Preis Mk 4- n. / Verlag und Eigenthum für alle Länder / von / N. SIMROCK G.m.b.H. IN BERLIN / Lith. Anst. v. C. G. Röder, Leipzig [1902], PN 11755, D-F, Signatur: Mus. Pr. 54/14 \**

**Bearbeitung:** *Zweites / SEXTETT / (H moll) / für / 2 Violinen, 2 Violen und 2 Violoncell / von / Heinrich XXIV. j. L. Prinz Reuss. / OP. 17. / Bearbeitung für Pianoforte zu 4 Händen. / Preis Mk 8- n / Verlag und Eigenthum für alle Länder / von / N. SIMROCK G.m.b.H. IN BERLIN / Lith. Anst. v. C. G. Röder, Leipzig [1902], PN 11781, D-Mbs, Signatur: 4 Mus.pr. 18669 \**

**Bemerkungen:** Das Sextett wurde vom Joachim Quartett (vertärkt durch Moser an der zweiten Bratsche und Dechert am zweiten Violoncello) in einem Konzert am 19. April 1902 in Wien aus dem Manuskript (UA?) aufgeführt. (vgl. Beatrix Borchardt, *Stimme und Geige. Amalie und Joseph Joachim*, Anhang auf CD-ROM: Programmauswertung Joachim-Quartett).

**HEMMERICH, KARL GEORG** (\* 29. Mai 1892 in München, † 14. Nov. 1979 in Gland)

### Sextett für zwei Streichtrios f-Moll op. 4

**Besetzung:** 2Vl, 2Va, 2Vc



**Entstehung:** 1923 auf Rügen

**Satzfolge:** I. Präludium. Largo, f-Moll, 6/8 (71 T.) – II. Fuga, f-Moll, 4/4 (320 T.)

**Autograph:** Reinschrift: *Karl Georg Hemmerich / Kammer-Konzert (IV) / für / 2 Streich-Trios / op. 4.* Der Kopftitel auf der ersten Partiturseite lautet *Kammer-Konzert IV (Präludium und Tripelfuge / für 2 Violinen, 2 Violon und 2 Violoncelle \**; Kompositionsmanuskript mit zahlreichen Korrekturen: *Streich-Sextett op. 4.* Der Kopftitel auf der ersten Partiturseite lautet *(Präludium und Fuge) / für / 2 Violinen, 2 Violon und / 2 Violoncelli / geschrieben 1923/ Rügen \**; in diesem Manuskript liegen acht Seiten mit Skizzen. Der kompositorische Nachlass Hemmerichs wird derzeit (2008) geschlossen von dem Galeristen Wolfgang Lambrecht (Steinebach an der Wied) verwahrt, der den gesamten künstlerischen Nachlass Hemmerichs betreut.

**Bemerkung:** Das Werk wurde zusammen mit weiteren Kompositionen Hemmerichs von Joseph Haas zur Aufführung bei den sechsten Donaueschinger Kammermusiktagen im Jahr 1926 vorgeschlagen (vgl. Eintrag Nr. 206 im Eingangsbuch 1926, in das die zur Begutachtung eingesandten Kompositionen vom Donaueschinger Musikdirektor Heinrich Burkard eingetragen wurden, Ms, D-DO). Das Doppeltrio wurde dort allerdings nicht in das Programm aufgenommen.

## HENNING, CARL W. (\* 31. Jan. 1784 in Oels bei Breslau, † Ende März 1867 in Berlin)

### Sextett F-Dur

**Besetzung:** 2Vl, 3Va, Vc

**Entstehung:** bis 1815 in Berlin

**Satzfolge:** I. Largo maestoso, f-Moll, 4/4 (26 T.) – Allegro assai, F-Dur, 4/4 (205 T.) – II. Scherzo. Allegro, F-Dur, 3/4 (46 T.) – Trio, d-Moll, 3/4 (40 T.) – Scherzo da capo – III. Andante, C-Dur, 6/8 (68 T.) – IV. Allegro, F-Dur, 2/4 (274 T.)

**Erstdruck:** *SESTETTO / per / due Violini, tre Viole ed / un Violoncello / composto di / CARLO GUIGLIELMO HENNING / Violinista della Capella di Sua Maestà il Re / di Prussia / LIPSIA. / Presso C. F. Peters [1815] (Stimmen), D-F, Signatur: Mus. Pr. Q 55/336 (1–6) \**

## HERRMANN, GOTTFRIED (\* 15. Mai 1808 in Sondershausen, † 6. Juni 1878 in Lübeck)

### Sextett g-Moll (H 235)

**Besetzung:** 2Vl, 2Va, Vc, Kb

**Entstehung:** bis Ende 1857 in Lübeck

**Bemerkungen:** Das Ms des ungedruckt gebliebenen Sextetts wurde im 2. Weltkrieg von seinem ursprünglichen Aufbewahrungsort, der Stadtbibliothek Lübeck (Nachlass Gottfried Herrmann) ausgelagert und ist seither nicht mehr zurückgekehrt (freundliche Mitteilung des Leiters der Musikabteilung, Herrn Arndt Schnoor, vom 21.2.2002). Das Werk wurde am 8. Jan. 1858 in einer der von Herrmann in Lübeck regelmäßig veranstalteten „Soirées musicales“ uraufgeführt.

### Oktett D-Dur op. 3 (H 239)

**Besetzung:** 4Vl, 2Va, Vc, Kb

**Entstehung:** 1850 in Sondershausen

**Satzfolge:** I. Allegro brillante, D-Dur, 3/4 (494 T.) – II. Andante espressivo, serioso e marcato, G-Dur, 2/4 (142 T.) – III. Scherzoso vivo e leggiero (Serenade), h-Moll, 2/4 (148 T.) – [Trio] grazioso, G-Dur, 2/4 (102 T.) – [Scherzo] h-Moll, 2/4 (184 T.) – IV. Finale. Allegro con fuoco ma non troppo, D-Dur, 9/8, 3/4 (424 T.)

**Autograph:** *Octett Gottfr. Herrmann* (Partitur), D-LÜh, Signatur: Mus. H. 348 \*

**Erstdruck:** *Seiner Hoheit dem regierenden / HERZOG ERNST AUGUST / von Sachsen-Gotha. / OCTETT / für 4 Violinen 2 Altos, Violoncelle / und ContraBass / componirt von / GOTTFRIED HERRMANN / OP. 3. / Eigenthum der Verleger. / J. SCHUBERTH & C<sup>o</sup> LEIPZIG & NEW-YORK. / HAUPTDEPOTS: / Wien, Wessely & Büsing, London, Ewer & C<sup>o</sup>. / Haag, Weygand & C<sup>o</sup>. Paris, G. Flaxland. / Bremen, Praeger & Meier. / Lith. Anst. V. F. W. Garbrecht in Leipzig. (Stimmen), PN 3939, D-Cl, Signatur: Mus 516 (alte Signatur: H. Schlossbibliothek Musikalien Abth. 12. No. 8.) \**

**Bemerkungen:** Das Oktett wurde am 11. Mai 1850 in Lübeck uraufgeführt. Das Konzert wurde von Hermanns Kollegen Louis Pape veranstaltet, der Mitte der 1820er-Jahre selbst ein Doppelquartett komponiert hatte.

## HOFMANN, HEINRICH (\* 13. Jan. 1842 in Berlin, † 16. Juli 1902 in Groß-Tabarz)

### Sextett e-Moll/E-Dur op. 25

**Besetzung:** 2Vl, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** bis 1874 in Berlin

**Satzfolge:** **I.** Allegro appassionato, e-Moll, 4/4 (164 T.) – E-Dur, 4/4 (83 T.) – **II.** Adagio, e-Moll, 3/4 (84 T.) – **III.** Vivace, A-Dur, 3/8 (88 T.) – [Trio] Vivace, F-Dur, 2/4 (45 T.) – Vivace da capo – **IV.** Allegro, E-Dur, 2/4 (49 T.) – „Die nächsten 14 Takte frei nach einem irischen Volksliede“, a-Moll, 2/4 (44 T.) – E-Dur, 2/4 (55 T.) – h-Moll, 2/4 (38 T.) – Adagio, D-Dur, 2/4 (20 T.) – Tempo I, A-Dur, 2/4 (170 T.)

**Erstdruck:** *Dem königl. Concertmeister / Herrn Johann LAUTERBACH / zugeeignet. / SEXTETT / für / zwei Violinen, zwei Violen und zwei Violoncelle / componirt / von / HEINRICH HOFMANN. / Op. 25. Pr. 7 Mk. / Clavier Auszug zu vier Händen vom Componisten. / Pr. 6 Mk. / Mit Vorbehalt aller Arrangements. Eigenthum des Verlegers für alle Länder. / Eingetragen in das Vereinsarchiv / Breslau, / JULIUS HAINAUER. / Hof-Musikalienbändler S. M. des Königs v. Preussen. / Basel, St. Gallen, Zürich, Strassburg. / Ger. Hug. / Moskau. / P. J. Jürgenson. / Paris. / J. Mabo. / Leipzig. / C. F. Leede. / New York / Martens Brothers, G. Schirmer, E. Schuberth & C<sup>o</sup> [1874], PN J. 1397 H. (Stimmen), D-Bhm, Signatur: FA 5211 \**

## HOLBROOKE, JOSEPH (\* 5. Juli 1878 in Croydon/Surrey, † 5. Aug. 1958 in London)

### Sextett D-Dur op. 43

**Besetzung:** 2Vl, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** 1902 wahrscheinlich in London

**Satzfolge:** **I.** Adagio espressivo e molto sostenuto, g-Moll, 6/8 (28 T.) – Allegro con brio, D-Dur, 5/4 (62 T.) – A-Dur, 5/4 (69 T.) – D-Dur, 5/4 (110 T.) – **II.** „Unhappy Boyhood“. Andantino mesto, h-Moll, 3/8 (63 T.) – Poco Allegro, E-Dur, 5/4 (39 T.) – Tempo Primo, H-Dur, 3/8 (16 T.) – Molto espressivo, c-Moll, 3/8 (41 T.) – a tempo, h-Moll, 3/8 (28 T.) – **III.** Finale. Molto vivace, D-Dur, 2/4 (151 T.) – Marcato, con brio, G-Dur, 2/4 (108 T.) – (Tempo) Poco più Allegro, D-Dur, 2/4 (64 T.)

**Erstdruck:** London: Chester [ca. 1915], Henry Vaughan gewidmet

**Partiturdruk:** *SEXTET IN D / FOR 2 VIOLINS, 2 VIOLAS / AND 2 CELLOS / BY / JOSEF / HOLBROOKE / Op. 43, darunter handschriftlich: MODERN. MUSIC. LIBRARY. / Boundary Rd. NW. / London [1924], D-LEm, Signatur: 9:383 \**

**Bemerkungen:** auf der Rückseite des Titels ist vermerkt: *THIS WORK WAS / FIRST PERFORMED AT / JOSEF HOLBROOKES, LONDON / 3<sup>RD</sup> SERIES / AT THE / SALLE ERARD IN 1904 / BY THE / JOHN SAUNDERS / SEXTET / (WRITTEN IN 1902) / (PRINTED IN 1924) / ALSO A PIANOFORTE DUET ARRANGEMENT*; über der ersten Partiturseite ist als Widmung verzeichnet: „Inscribed to, T. E. E.“; das Kürzel steht wahrscheinlich für Holbrookes langjährigen Gönner Thomas Evelyn Scott-Ellis.

**HÜLLMANDEL, NICOLAS-JOSEPH** (\* 23. Mai 1751 in Straßburg, † 19. Dez. 1823 in London)

### Sextett c-Moll

**Besetzung:** 2Vl, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** ca. 1820 wahrscheinlich in London

**Satzfolge:** **I.** Introduzione. Adagio maestoso, C-Dur, 4/4 (11 T.) – Allegro, c-Moll, 4/4 alla breve (157 T.) – **II.** Andante moderato cantabile, C-Dur, 4/4 (57 T.) – **III.** Rondo. Allegro, c-Moll, 6/8 (160 T.)

**Autograph:** F-Pn

**Erstdruck:** *Sextuor für 2 Violinen, 2 Violon und 2 Violoncelli* (1783/1815), Kehl: Klaus Locher 2001 (Partitur und Stimmen) \*

**Bemerkungen:** Das Sextett ist eine eigene Bearbeitung der 1783 in Paris erschienenen *Sonate pour Pianoforte avec un accompagnement de violon obligé* c-Moll op. 8 Nr. 3. Die Vorlage für die langsame Einleitung zum ersten Satz stammt aus der *Sonate pour Pianoforte avec accompagnement d'un violon ad libitum* g-Moll op. 10 Nr. 3 (1788). Den zweiten Satz komponierte Hüllmandel in drei Fassungen („per vari instrumenti“), die sich nur in ihren Instrumentierungen unterscheiden. In den ersten beiden ist ein Quartett mit zwei Bratschen und in der dritten ein Quintett, bestehend aus Violine, zwei Bratschen und zwei Violoncelli besetzt.

**INDY, VINCENT D'** (\* 27. März 1851 in Paris, † 2. Dez. 1931 ebda.)

### Sextett B-Dur op. 92

**Besetzung:** 2Vl, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** 1927/28 wahrscheinlich in Paris

**Satzfolge:** **I.** Entrée en Sonate. Résolument animé, B-Dur, 4/4 (160 T.) – **II.** Divertissement. Animé, d-Moll, 3/8 (75 T.) – Un peu retenu, B-Dur, 3/8 (110 T.) – au 1<sup>er</sup> Mouvt., d-Moll, 3/8 (75 T.) – D-Dur, 3/8 (16 T.) – Très animé, d-Moll, 3/8 (10 T.) – **III.** Thème, Variations et Finale. Lent et expressif, B-Dur, 6/8 (16 T.) – Var. I, B-Dur, 2/4 (22 T.) – Var. II. Un peu retenu, g-Moll, 6/8 (18 T.) – Var. III. Animé, Es-Dur, 4/4 (10 T.) – Var. IV. Plus lent, Fis-Dur, 4/4, 2/4, 6/8 (28 T.) – Var. V. Fugato, B-Dur, 6/8 (25 T.) – Quodlibet alla Schumann. Mouvt. de Marche gaie, B-Dur, 4/4 (79 T.) – Lent (Mouvt. de la Var. IV), B-Dur, 4/4 (17 T.)

**Erstdruck:** *Vincent d'Indy / SEXTUOR / pour / Deux Violons, deux Altos et deux Violoncelles / Partition (format in-16) Prix net: 4 fr. / Parties séparées...: 10 fr. / PARIS, AU MENESTREL / 2<sup>bis</sup>, rue Vivienne, HEUGEL / Éditeur – Propriétaire pour tous pays. / Tous droits de reproduction, d'arrangement, / d'adaption et d'exécution réservés en tous / pays. [1929], PN H.30.061 (Partitur), D-Mbs, Signatur: 8° Mus.Pr. 4076 \*; PN H.30.062 (Stimmen), D-Mst, Signatur: M 501 \**

**Bemerkungen:** Der Kopftitel der ersten Partiturseite trägt die Widmung: „à mon bien cher ami Pierre de BREVILLE“. Das Werk wurde am 26. Jan. 1829 in einem Konzert der Société Nationale de Musique uraufgeführt.

**KLENGEL, JULIUS** (\* 24. Sept. 1859 in Leipzig, † 27. Okt. 1933 ebda.)**Sextett d-Moll/D-Dur op. 60****Besetzung:** 2Vl, 2Va, 2Vc**Entstehung:** bis 1922 in Leipzig**Satzfolge:** **I.** Allegro patetico, d-Moll, 6/8 (229 T.) – **II.** Andante, B-Dur, 3/8 (163 T.) – **III.** Scherzo. Vivace, g-Moll, 3/4 (91 T.) – [Trio] Poco meno mosso, c-Moll, 3/4 (56 T.) – Vivace, g-Moll, 3/4 (91 T.) – [Coda] Poco meno mosso/Vivace, g-Moll, 3/4 (34 T.) – **IV.** Finale. Allegro, D-Dur, 4/4 (312 T.)**Erstdruck:** *Breitkopf & Härtels Kammermusik-Bibliothek / Nr. 1782a/h / J. Klengel / SEXTETT / Für 2 Violinen, 2 Bratschen und 2 Violoncelle / Op. 60 / Verlag von / Breitkopf & Härtel / in / Leipzig [1924], Nr. K. M. 1782 a/h (Stimmen) \****Bemerkung:** Der Kopftitel der einzelnen Stimmen trägt die Widmung: „Seinen lieben Quartett-kollegen, den Herren Edgar Wollgandt, Karl Wolschke und Carl Herrmann freundschaftlichst zugeeignet.“**KLUGHARDT, AUGUST F. M.** (\* 30. Nov. 1847 in Köthen, † 3. Aug. 1902 in Rossau)**Sextett cis-Moll op. 58****Besetzung:** 2Vl, 2Va, 2Vc**Entstehung:** 1892 in Dessau**Satzfolge** (Skizze): **I.** [Kopfsatz] – **II.** [langsamer Satz] – **III.** Scherzo mit Trio – **IV.** Intermezzo. Andante – **V.** Finale**Bemerkungen:** Das Sextett wurde am 16. Nov. 1892 durch Joseph Joachim im Saal der Singakademie in Berlin uraufgeführt. Das Joachim-Quartett (Joseph Joachim, Johann Kruse, Emanuel Wirth und Robert Hausmann) wurde durch Brahm Eldering (Va) und Otto Lüdemann (Vc) verstärkt. (vgl. Beatrix Borchardt, *Stimme und Geige. Amalie und Joseph Joachim*, Anhang auf CD-ROM: Programmauswertung Joachim Quartett); das Sextett wurde von Klughardt zwar nicht ediert aber 1897 zur 5. Symphonie c-Moll op. 71 umgearbeitet. (vgl. L. Gerlach, *August Klughardt*, S. 112 u. 119). Das handschriftliche Notenmaterial des Sextetts konnte im Rahmen der Studie nicht recherchiert werden. Der oben skizzierte fünfsätzig Aufbau des Werkes erschließt sich aus der sehr detaillierten Rezension der Uraufführung in der „Nationalzeitung“ (ohne weitere Nachweise zitiert in ebda., S. 111 f.).**KÖHLER, BERNHARD** (?, ?)**Sextett As-Dur****Besetzung:** 2Vl, 2Va, 2Vc**Entstehung:** bis 1897**Satzfolge:** **I.** Allegro moderato, As-Dur, 4/4 (46 T.) – Es-Dur, 4/4 (50 T.) – C-Dur, 4/4 (53 T.) – As-Dur, 4/4 (112 T.) – **II.** Scherzo, As-Dur, 6/8 (184 T.) – **III.** Andante con [6] Variazioni, g-Moll, 3/4, 2/4 (163 T.) – Tranquillo, C-Dur, 3/4 (36 T.) – **IV.** Finale. Allegro, As-Dur, 3/4 (55 T.) – Es-Dur, 3/4 (166 T.) – As-Dur, 3/4 (134 T.)**Erstdruck:** *Herrn Professor / Gustav Hollaender / in Dankbarkeit gewidmet. / SEXTETT / (in As-Dur) / für 2 Violinen / 2 Bratschen & 2 Violoncelle / von / BERNHARD KÖHLER / Stimmen M. 9.50 Partitur M. net. 7. 50. / Eigenthum für alle Länder. / MAINZ / B. SCHOTT'S SÖHNE / LON-*

*DON / SCHOTT & Co. / PARIS / EDITIONS SCHOTT. / BRÜSSEL / SCHOTT FRÈRES.*  
[1897], PN 26125 (Partitur), D-Bhm, Signatur: RA 0194 \*

## KOESSLER, HANS (\* 1853 in Waldeck bei Weiden, † 23. Mai 1926 in Ansbach)

### Sextett f-Moll/F-Dur

**Besetzung:** 2Vl, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** bis 1899 in Budapest

**Satzfolge:** **I.** Adagio, non troppo, f-Moll, 4/4 (34 T.) – Allegro, f-Moll, 4/4 (160 T.) – F-Dur, 4/4 (93 T.) – **II.** Scherzo. Allegro non troppo, c-Moll, 3/4 (74 T.) – [Trio] Meno mosso, As-Dur, 3/4 (50 T.) – Tempo I., c-Moll, 3/4 (93 T.) – **III.** Adagio, As-Dur, 4/4 (26 T.) – C-Dur, 4/4 (26 T.) – As-Dur, 4/4 (26 T.) – **IV.** Finale. Allegro con brio, F-Dur, 4/4 alla breve (137 T.) – (Schattenhaft dahinhuschend.), f-Moll, 4/4 (60 T.) – F-Dur, 4/4 (126 T.)

**Erstdruck:** *Herrn Generalkonsul Andor Saxlehner / freundschaftlichst gewidmet / Sextett / (in F moll) / für / zwei Violinen, zwei Violen und zwei Celli / von / Hans Koessler, / ord. Prof. a. d. Kgl. Musikakad. i. Budapest. / Aufführungsrecht vom Componisten / vorbehalten. / Eigentum des Verlegers für alle Länder / Copyright 1902 by Süddeutscher Musik- / verlag (G. m. b. H.), Strassburg i. E., Nr. S.M.-V. 16, D-Mbs, Nachlass Henri Marteau, Signatur: 4 Mus.Pr. 60943 (Stimmen) \*; D-Bhm, Nachlass Joseph Joachim, Signatur: RA 8879 (Partitur) \**

**Bemerkungen:** Das Werk wurde in Wien erstmals am 28. Jan. 1899 vom Rosé-Quartett im Kleinen Musikvereinsaal aus dem Manuskript aufgeführt. Der oben verzeichnete Partiturerstdruck aus dem Nachlass Joseph Joachim trägt auf dem Titelblatt die handschriftliche Widmung: „Meister Joachim in hoher Verehrung / zugeeignet der / Componist.“

## KORNAUTH, EGON (\* 14. Mai 1891 in Olmütz, † 28. Okt. 1959 in Wien)

### Sextett a-Moll/A-Dur op. 25

**Besetzung:** 2Vl, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** 1. und 2. Satz August/September 1918 in Graz, 3. Satz Frühjahr 1919 in Wien, endgültige Fassung: Sommer/Herbst 1919

**Satzfolge:** **I.** Allegro/Allegro assai, a-Moll/A-Dur, 12/8 (4/4 alla breve), 3/2 (378 T.) – **II.** Andante, D-Dur, 4/4, 3/4 (211 T.) – **III.** Allegretto, A-Dur, 9/8, 4/4, 3/4, 2/4 (431 T.)

**Erstdruck:** Wien: Universal Edition 1925, Nr. U.-E. 8241

**Partiturerstdruck:** *EGON KORNAUTH / STREICHSEXTETT / [...] / op. 25 / Eigentum der / Universal-Edition A. G. Wien-Leipzig-New York / und mit deren Genehmigung in die / „PHILHARMONIA“-Partituren-sammlung aufgenommen / Copyright 1925 by Universal-Edition / No. 158 / WIENER PHILHARMONISCHER VERLAG A.G. / WIEN 1925, D-Mbs, Signatur: Mus.pr. 1458 und Mus.pr. 4264 \**

**Bemerkungen:** Die Uraufführung fand am 6. Mai 1920 in Wien statt; über dem Titel der ersten Partiturseite ist als Zueignung abgedruckt: „Dem Andenken der Jahre 1918–1919“.

## KORNGOLD, ERICH W. (\* 29. Mai 1897 in Brünn, † 29. Nov. 1957 in Hollywood)

### Sextett D-Dur op. 10

**Besetzung:** 2Vl, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** 1914–16 in Wien

**Satzfolge:** **I.** Moderato (Tempo I) – [ruhig fließende Halbe (Tempo II)] – Allegro (Tempo III) [im Wechsel], D-Dur, 4/4, 5/4, 2/2, 3/2, 2/4, 4/4 alla breve (281 T.) – **II.** Adagio, G-Dur, 4/4, 3/4, 5/4, 6/4, 3/2 (124 T.) – **III.** Intermezzo. In gleichmäßigem Zeitmaß, mit Grazie, F-Dur, 6/8, 9/8, 7/8 (166 T.) – **IV.** Finale. So rasch als möglich (Presto). Mit Feuer und Humor, D-Dur, 4/4 alla breve, 1/4, 3/2 (241 T.) – Doppelt so langsam, D-Dur, 4/4 (40 T.) – Tempo I (Presto), D-Dur, 4/4 alla breve (19 T.)

**Erstdruck:** *Herrn Präsidenten / Dr. Carl Ritter von Wiener / gewidmet. / SEXTETT / in D=dur / für 2 Violinen / 2 Bratschen und 2 Violoncelle / von E. W. Korngold / Op. 10 / Studien=Partitur n. 2.- / Partitur / Stimmen n. 20.- / Eigentum für alle Länder / B. SCHOTT'S SÖHNE, MAINZ – LEIPZIG [1917], PN 30390, D-Mbs, Signatur: 8° Mus.pr. 1326 \**

**Weitere Ausgaben:** Neudruck: Mainz u. a.: Schott, Nr. ED 3446 (Partitur), Nr. ED 3134 (Stimmen)

**Bemerkungen:** Auf der Rückseite des Titelblattes ist folgender Hinweis ausgedruckt: „Satzbezeichnungen für Programme, Analysen etc.: / I. Moderato – Allegro / II. Adagio / III. Intermezzo <Moderato con grazia> / IV. Finale <Presto>“. Das Sextett wurde am 2. Mai 1917 vom Rosé-Quartett, verstärkt durch Franz Jellinek und Franz Klein, in Wien im Mittleren Konzertsaal aus dem Manuskript uraufgeführt.

## KRUG, ARNOLD (\* 16. Okt. 1849 in Hamburg, † 4. Aug. 1904 ebda.)

### Sextett D-Dur op. 68

**Besetzung:** 2Vl, Va, Violotta, Vc, Cellone oder 2Vl, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** bis 1897 wahrscheinlich in Hamburg

**Satzfolge:** **I.** Allegro, D-Dur, 4/4 (263 T.) – **II.** Adagio tranquillo, F-Dur, 4/4, 2/4 (42 T.) – Tranquillo, f-Moll, 4/4 (40 T.) – Adagio molto tranquillo, F-Dur, 4/4, 2/4 (15 T.) – **III.** Finale. Allegro, D-Dur, 4/4 (41 T.) – Poco più tranquillo, B-Dur, 4/4 (80 T.) – [Tempo I], D-Dur, 4/4 (39 T.)

**Erstdruck:** *Preis-Sextett / für / zwei Violinen, Viola, Violotta, Violoncell und Cellone / oder zwei Violinen, zwei Violon und zwei Violoncells / componirt / von / ARNOLD KRUG. / Op. 68. / Partitur ... M. 7.50 netto. / Stimmen ... M. 12.- netto. / Aufführungsrecht vorbehalten / Eigentum des Verlegers für alle Länder. Eingetragen in das Vereins Archiv / LEIPZIG, FR. KISTNER. [1897], PN 8810 (Stimmen); Repr: London, Merton Copying Service, Nr. 6004 (Stimmen) \**

**Bemerkungen:** Über den Kompositionsanlass und die ungewöhnliche Besetzung des Werkes gibt Wilhelm Altmann Auskunft: „Ein äußerer Grund war es, durch den Arnold Krug (1849–1904) [...] zu seinem [...] Sextett veranlasst worden ist. Dr. Alfred Stelzner (1852–1906) [...] hatte um 1895 die Zahl der üblichen Streichinstrumente um zwei vermehrt, nämlich um die Violotta [ebenfalls im Sextett von Theodor Streicher besetzt], die nach Tonumfang und Klangfarbe die Lücke zwischen der Bratsche und dem Violoncell ausfüllen, also die Tenorstimme vertreten sollte, und um das Cellone, das in seinem tiefsten Ton nur um eine kleine Terz höher stand als der ungefüge, für die Kammermusik wenig geeignete Kontrabass. Um Literatur für diese neuen Instrumente zu schaffen, war ein Preisausschreiben erlassen worden. Darin siegte Krug mit seinem Sextett [...]“ (*Handbuch für Streichquartettspieler*, Bd. 3, S. 176).

## LEWANDOWSKY, MAX (\* 16. Feb. 1874 in Hamburg, † 27. Aug. 1906 ebda.)

### Sextett c-Moll op. 5

**Besetzung:** 2Vl, 2Va, 2Vc



**Satzfolge:** I. Allegro assai, c-Moll, 3/4 (354 T.) – a-Moll, 3/4 (60 T.) – c-Moll, 3/4 (40 T.) – a-Moll, 3/4 (156 T.) – c-Moll, 3/4 (149 T.) – II. Andante sostenuto, As-Dur, 4/4 (78 T.) – gis-Moll, 4/4 (32 T.) – b-Moll, 4/4 (9 T.) – As-Dur, 4/4 (12 T.) – H-Dur, 4/4 (6 T.) – As-Dur, 4/4 (28 T.) – III. Scherzo. Allegro molto vivace, c-Moll, 3/4 (132 T.) – Trio, C-Dur, 3/4 (104 T.) – Scherzo da capo – IV. Finale. Allegro moderato, ma energico, c-Moll, 4/4 (109 T.) – A-Dur, 4/4 (52 T.) – c-Moll, 4/4 (72 T.) – As-Dur, 4/4, 2/4, 3/4 (27 T.) – Allegro assai, c-Moll, 3/4 (77 T.)

**Erstdruck:** *Sextett / (SEXTUOR) / pour / deux Violons, deux Violes et deux Violoncelles / par / Max Lewandowsky. / N° 15733. / Partitur n. Mk. 4. – / Stimmen n. Mk. 6. – / Verlag und Eigentum / für alle Länder / von / JOHANN ANDRÉ, OFFENBACH<sup>a</sup> / Main. / für Russland / von / P. NELDNER RIGA. [1904], Nr. ANDRÉ 15733 (Partitur und Stimmen) \**

**Weitere Ausgaben:** *Streichsextett c-Moll op. 5 (1904)*, Praktische Neuausgabe nach der Erstausgabe, hrsg. v. Hans-Ruprecht Bitterhof, Kassel: Kammermusik Verlag Kassel (Druck in Vorbereitung), Nr. Bi-6105 (Partitur) \*

**L'vov, Aleksej F.** (\* 25. Mai 1799 in Reval, † 16. Dez. 1870 bei Kowno)

### Sextett

**Entstehung:** bis 1855 wahrscheinlich in St. Petersburg

**Erstdruck:** Berlin/Paris: Schlesinger

**Bemerkung:** Das Sextett ist im Supplement von *Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music* verzeichnet (Bd. 2, S. 617).

**MALLING, OTTO** (\* 1. Juni 1848 in Kopenhagen, † 5. Okt. 1915 ebda.)

### Oktett d-Moll op. 50

**Besetzung:** 4Vl, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** 1893 in Kopenhagen

**Satzfolge:** I. Allegro appassionato, d-Moll, 6/8 (278 T.) – II. Scherzo. Allegro vivace, a-Moll, 2/4 (108 T.) – [Trio], C-Dur, 2/4 (104 T.) – Scherzo da capo – III. Intermezzo. Andante, A-Dur, 3/4 (49 T.) – „ein wenig schneller“, d-Moll, 6/8 (37 T.) – Andante da capo – IV. Finale. Presto, d-Moll, 2/4 (362 T.) – D-Dur, 2/4 (79 T.)

**Erstdruck:** *Herrn Concertmeister Henri Petri / gewidmet / Oktett / für / 4 Violinen, 2 Bratschen und 2 Violoncelli / von / Otto Malling / Op. 50 / Partitur. Mk 7 / Stimmen. Mk 10 / Eigentum des Verlegers für alle Länder / KOPENHAGEN & LEIPZIG. / WILHELM HANSEN, MUSIK-VERLAG [1894], PN 11257, D-Mbs, Signatur: 2 Mus.pr. 4493 \**

**Weitere Ausgaben:** *Oktett op. 50*, hrsg. v. Wolfgang Birtel, Köln: Dohr 2002 (Partitur u. Stimmen)

**MARTINŮ, BOHUSLAV** (\* 8. Dez. 1890 in Polička, † 28. Aug. 1959 in Liestal/Basel)

### Streichsextett H. 224

**Besetzung:** 2Vl, 2Va, 2Vc (+ separate Kb-Stimme für Aufführung mit Streichorchester)

**Entstehung:** 20.–27. Mai 1932 in Paris

**Satzfolge:** I. Lento, 3/4 (24 T.) – Allegro poco moderato, 4/4 (163 T.) – II. Andantino, 6/8 (37 T.) – Allegretto scherzando, 3/8 (69 T.) – Tempo I, 6/8 (27 T.) – III. Allegretto poco moderato, 4/4 alla breve (180 T.)

**Autograph:** Partitur: US-Wc; Stimmensatz: CZ-Polička, Bohuslav Martinů Archiv, Signatur: Aa 51

**Kopie:** CZ-Prag, Bohuslav-Martinů-Institut, Signatur: LOC 009

**Erstdruck:** *Bohuslav Martinu / Sextet / for 2 Violins, 2 Violas, 2 'Cellos / Double Bass may be added / for use by String Orchestra / Miniature Score... \$ 1.50 / Set of parts... 2.50 / Extra parts, each... .50 / ASSOCIATED MUSIC PUBLISHERS, INC. / New York / Printed in U. S. A. [1948], D-Mst (Stimmen) \**, D-Mbs, Signatur: Mus.pr. 7453 (Partitur) \*

**Bemerkungen:** Für das Streichsextett erhielt Martinů 1932 den 1000-Dollar-Preis der Coolidge-Stiftung in Washington. Der Kopftitel der ersten Partitur- bzw. Stimmenseite trägt die Widmung: „To Elisabeth Sprague Coolidge“. Das Werk wurde am 24. April 1933 beim Kammermusikfest der Library of Congress durch das Kroll-Sextett (W. Kroll, N. Berezowsky, L. Barzin, O. Saltikov, M. Prinz u. O. Giskin) uraufgeführt. Die erste Aufführung in der Fassung für Streichorchester fand am 7. Jan. 1951 in Louisville (Kentucky) mit dem *Louisville Orchestra* unter der Leitung von R. Whiney statt.

## MAYSEDER, JOSEPH (\* 26. Okt. 1789 in Wien, † 21. Nov. 1863 ebda.)

### 1. Quintett / Sextett Es-Dur op. 50

**Besetzung:** 2Vl, 2Va, Vc, Kb ad. lib.

**Entstehung:** 1829 in Wien

**Satzfolge:** **I.** Allegro vivace, Es-Dur, 4/4 (344 T.) – **II.** Adagio, As-Dur, 9/8 (71 T.) – **III.** Scherzo. Allegro, Es-Dur, 3/4 (139 T.) – [Trio] As-/Es-Dur, 3/4 (197 T.) – Scherzo da capo – **IV.** Finale. Allegro, Es-Dur, 2/4 (552 T.)

**Erstdruck:** *Premier / Grand Quintetto / pour / deux Violons, deux Altos et Violoncelle / (avec Contre-Basse ad libit.) / composé / PAR / JOS. MAYSEDER. / et dédié / à Monsieur Ignace Dembscher Agent aulique / de guerre de S. M. l'Empereur d.' Autriche & Conseiller / aulique de S. I. le Landgrave de Hesse-Hombourg. / Oeuvr 50. / PROPRIÉTÉ DES EDITEURS / Vienne / chez ARTARIA & COMP. / (Déposé à l'archiv d'union) / Ö. W. Fl. 5.- [1830], PN 3025 (Stimmen), A-Wst, Signatur: M 13691/c. \**

**Weitere Ausgaben:** Paris, Richault, PN 2791.R.

**Bemerkungen:** Der Widmungsträger Hofkriegsagent Ignaz Dembscher (1776–1838) war in den 1830er-Jahren Quartettpartner von Mayseder.

### 2. Quintett / Sextett a-Moll op. 51

**Besetzung:** 2Vl, Va, 2Vc bzw. 2Vl, 2Va, Vc, Kb ad. lib.

**Entstehung:** 1830/31 in Wien

**Satzfolge:** **I.** Allegro agitato, a-Moll, 4/4 (34 T.) – Andante, A-Dur, 4/4 (22 T.) – Allegro, F-Dur/a-Moll, 4/4 (132 T.) – Andante, A-Dur, 4/4 (9 T.) – Allegro, a-Moll, 4/4 (21 T.) – **II.** Adagio, F-Dur, 2/4 (101 T.) – **III.** Scherzo. Allegro, a-Moll, 3/4 (87 T.) – [Trio], A-Dur, 3/4 (55 T.) – Scherzo da capo – **IV.** Finale. Allegro vivace, a-Moll, 4/4 (429 T.)

**Autograph** der Quintettversion: *Quintetto 2 / am 28. Dezember 1830. / J. M. (Partitur), A-Wst, Signatur: MH 10519/c \**

**Erstdruck:** Wien, A. Diabelli & Co [ca. 1833], PN 4500 (Stimmen)

**Weitere Ausgaben:** *2<sup>tes</sup> Quintett / oder / SEXTETT / für 2 Violinen, 2 Violen, Violoncell / (und Contrabass ad libitum.) / Componirt und dem / Herrn Georg Wieninger / gewidmet / von / J. Mayseder. / 51<sup>tes</sup> Werk. / Partitur. / Musikalisches Archiv N<sup>o</sup> 12. / Eigentum der Verleger. / Eingetragen in das Archiv der vereinigten Musikalienverleger. / N<sup>o</sup>. 4544. Pr.f. 3-C.M. / Wien, bei Ant. Diabelli & Comp. Graben N<sup>o</sup> 1133. / Paris, bei M. Schlesinger.- London, bei J. B. Cramer, Addison & Beale. [ca. 1833], PN 4544 (Partitur), A-Wst, Signatur: M.I. 31385 \**

**Bemerkungen:** Der Widmungsträger des Partiturdrukkes G. Wieninger war Schüler Mayseders.

### 3. Quintett / Sextett D-Dur op. 55

**Besetzung:** 2Vl, 2Va, Vc, Kb ad. lib.

**Entstehung:** 1837 in Wien

**Satzfolge:** **I.** Andante, D-Dur, 4/4 (24 T.) – **Allegro**, D-Dur, 4/4 (293 T.) – **II.** Poco Adagio, G-Dur, 3/8 (93 T.) – **III.** Scherzo. Allegro, D-Dur, 3/4 (158 T.) – [Trio], G-Dur, 3/4 (142 T.) – [Scherzo], D-Dur, 3/4 (160 T.) – **IV.** Finale. Allegro vivace, D-Dur, 4/4 alla breve (431 T.)

**Erstdruck:** *TROISIÈME / GRAND QUINTETTO / POUR / 2 Violons, 2 Altos et Violoncelle / avec Contrebasse ad lib. / composé par / JOS. MAYSEDER. / Oeuvre 55. / respectueusement dédié / À MONSIEUR LE COMTE / CÉSAR DE CASTELBARCO, / Chambellan de S. M. Imp. & Roy. Apost. / par les Editeurs / Artaria & Compagnie / à / Vienne / N° 3130. Pr.f.5-C.M. [1840], PN 3130 (Stimmen), A-Wst, Signatur: M 13699 \**

**MENDELSSOHN BARTHOLDY, FELIX** (\* 3. Feb. 1809 in Hamburg, † 4. Nov. 1847 in Leipzig)

### Oktett Es-Dur op. 20

**Besetzung:** 4Vl, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** **1.)** Erstfassung: 1825 in Berlin (Datierung des Partiturmanuskriptes am Ende des letzten Satzes: „Berlin d. 15 Oct 1825“); **2.)** Überarbeitung für die Druckausgabe: Anfang 1832 in Paris

**Satzfolge:** **I.** Allegro moderato, ma con fuoco, Es-Dur, 4/4 (318 T.) – **II.** Andante, c-Moll, 6/8 (102 T.) – **III.** Scherzo. Allegro leggierissimo, g-Moll, 2/4 (241 T.) – **IV.** Presto, Es Dur, 4/4 alla breve (429 T.)

**Autograph:** **1.)** Erstfassung (1825): *Ottetto / L. e. g. G., US-Wc, Gertrude Clarce Whittall Foundation Collection, Signatur: ML 30.8j op. 20 Case; 2.)* Skizzen zur Überarbeitung (1832): D-B, Signatur: Mus. Ms. autogr. F. Mendelssohn Bartholdy 18, S. 43–46

**Faksimile:** *Octet for Strings Opus 20 by Felix Mendelssohn. A Facsimile of the Holograph in the Whittall Foundation Collection*, mit e. Einl. v. Jon Newsom, Washington 1976, D-Mbs, Signatur: Mus. ms. app. 415 \*

**Erstdruck:** *OTTETTO / pour / (des instruments à cordes) / à son Ami / EDOUARD RITZ / par / Felix Mendelssohn- / Bartholdy / Propriété des Editeurs. / Oeuv. 20. – Pr 3 Thlr. 12. Gr. / LEIPSIC / Chez Breitkopf & Härtel. / Enregistré dans l'Archiv de l'Union [1833], PN 5282, D-Cl, Signatur: TB So 119 \**

**Partiturerstdruck:** *OTTETTO / pour / 4 Violons, 2 Violes et 2 Violoncelles / composé et dédié / à son ami / EDOUARD RIETZ / par / FELIX MENDELSSOHN / BARTHOLDY. / Op. 20. / PARTITION. / Propriété des Editeurs. / Leipzig, chez Breitkopf & Härtel. / Pr. 3 Thlr. [1848], PN 7661, D-Cl, Signatur: TB So 119 \**

**Weitere Ausgaben** (Auswahl): **1.)** *OTTETTO / Pour quatre Violons, deux Altos & deux Violoncelles, Composé / PAR / MENDELSSOHN [sic] Bartholdy. / Euv. 20. Prix: 15 / A PARIS, chez RICHAULT, Editeur et M<sup>d</sup>. de Musique, Boulevard de l'oissonnière, N° 16, au Premier [1834], PN 2363 (Stimmen), GB-Ob, Signatur: Mus. 181 c. 22; 2.)* *Octett op. 20*, in: *Werke. Kritisch durchgesehene Ausgabe von Julius Rietz*, Serie 5, Nr. 19, Leipzig: Breitkopf & Härtel [o. J.] (Partitur), Repr.: Farnborough: Gregg Press Limited 1967, Repr.: New York: Dover Publications 1978; **3.)** *Oktett op. 20*, in: *Sämtliche Werke*, Leipzig: C. F. Peters [o. J.], PN 6141 (Stimmen); **4.)** *Octet op. 20*, mit einem Vorwort v. Max Alberti, London: Ernst Eulenburg [1955], Nr. E.E. 1159 (Partitur); **5.)** *Octet op. 20*, Melville (N.Y.): Belwin Mills [o. J.] (*Kalmus Chamber Music Series*, Nr. 3675), Nr. 11746 (Stimmen); **6.)** *Oktett op. 20*, in: *Leipziger Ausgabe der Werke*, Serie III, Bd. 5, hrsg. v. Ralf Wehner, Wiesbaden u. a. 2003

**Bearbeitungen:** 1.) für Klavier zu vier Händen: *OTTETTO / Oeuv. 20. / pour des instruments à cordes / composé et dédié / A son ami Edouard Ritz / par / Felix Mendelssohn-Bartholdy / arrangé pour le Piano-forte à 4 mains / par l'Auteur. / Propriété des Editeurs. / Chez Breitkopf & Härtel à Leipsic. / Pr. 2 Thlr. / Enregistré dans les Archives de l'Union* [1833], PN 5283, D-Mbs, Signatur: 4 Mus.pr. 18716 \*; *Oktett. Arrangement für Klavier zu vier Händen*, in: *Leipziger Ausgabe der Werke*, Serie III, Bd. 5A, hrsg. v. Ralf Wehner, Wiesbaden u. a. 2005; 2.) orchestrierte Fassung des Scherzos (als Ersatz für das Menuett bei der Londoner Aufführung der 1. Sinfonie op. 11 im Jahr 1829): autographe Partitur: GB-Lbl, Signatur: Loan 4, Ms. 289; Ausgabe: *Das Scherzo aus dem Oktett in der instrumentierten Fassung*, in: Wulf Konold, *Die Symphonien Felix Mendelssohn Bartholdys. Untersuchungen zur Werkgestaltung und Formstruktur*, S. 438–477; kritische Ausgabe als Anh. II zu: *Sinfonie Nr. 1 c-Moll op. 11*, in: *Leipziger Ausgabe der Werke*, Serie I, Bd. 4, hrsg. v. Ralf Wehner, Wiesbaden u. a. 2000, S. 144–159.

**Bemerkungen:** 1.) Im Erstdruck ist nach der Titelseite auf einem gesonderten Blatt folgende Spielanweisung abgedruckt: *NOTA. / Dies Ottet muss im Style einer Sinfonie in allen Stimmen gespielt werden; die / Pianos und Fortés müssen sehr genau und deutlich gesondert und schärfer hervorge- / hoben werden, als es sonst bei Stücken dieser Gattung geschieht. / NOTA / Cet / Ottetto doit être exécuté par chaque voix dans le Style d'une Sinfonie, les Pianos et Fortés doivent être strictement observés clairs et fermement exprimés, / comme cela se pratique ordinairement dans les morceaux de ce genre.* 2.) Im Anhang der von Ralf Wehner herausgegebenen Neuausgabe sind Ausschnitte aus der Erstfassung (1825) abgedruckt (S. 100–171); 3.) Dem oben angeführten Exemplar des Erstdruckes des Stimmensatzes aus der ehemaligen Hoftheater-Bibliothek Coburg-Gotha ist für den Kopfsatz eine handschriftliche Kontrabassstimme beigelegt, die auch in die zweite Violoncellostimme der zugehörigen Partiturausgabe eingezeichnet ist.

## MILES, PERCY HILDER (\* ?, † 1922)

### Sextett g-Moll

**Besetzung:** 2Vl, 2Va, Vc, Kb

**Entstehung:** bis 1920

**Erstdruck:** London: Stainer & Bell 1920, PN S.&B.2226 (Partitur und Stimmen), GB-Lbl, Signatur: Music e.668.b.(4.); GB-Cu, Signatur: Mus. 42.89

**Bemerkungen:** Das Sextett wurde mit dem Carnegie Award ausgezeichnet und im Programm des Carnegie United Kingdom Trust veröffentlicht.

## MILHAUD, DARIUS (\* 4. Sept. 1892 in Aix-en-Provence, † 22. Juni 1974 in Genf)

### Sextett op. 368

**Besetzung:** 2Vl, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** 1958 wahrscheinlich am Mills College in Oakland (Kalifornien)

**Satzfolge:** I. Lent, 6/8 (10 T.) – Vif, 3/4 (91 T.) – [Tempo I], 6/8 (9 T.) – II. Modéré et Expressif, 2/4 (99 T.) – III. Animé, 4/4 (105 T.)

**Erstdruck:** *DARIUS MILHAUD / SEXTUOR A CORDES / POUR / DEUX VIOLONS, DEUX ALTOS, DEUX VIOLONCELLES / P.H. 228 / PARIS / HEUGEL & C<sup>IE</sup> / AU MÉNESTREL / 2<sup>bis</sup>, RUE VIVIENNE – 2<sup>e</sup> / Tous droits de reproduction, d'arrangement, d'adaption / et d'exécution réservés pour tous pays Printed in France* [1959], Nr. H.31.703 (Partitur), D-Mbs, Signatur: 8° Mus.Pr. 5200 \*

**Bemerkungen:** Auf der Rückseite des Titelblattes sind folgende Aufführungsdauern angegeben: I. Lent 3'45", II. Modéré et expressif 6', III. Animé 3'45". Der Kopftitel der ersten Partiturseite trägt die Widmung: „A la mémoire de Luther Marchant“. Das Werk wurde 1959 am Mills College uraufgeführt.

### Septett op. 408

**Besetzung:** 2Vl, 2Va, 2Vc, Kb

**Entstehung:** 1964 in Paris

**Satzfolge:** I. Modérément Animé, 3/4 (93 T.) – II. Etude de Hasard Dirigé, 6/8 (180 T.) – III. Modéré et expressif, 3/4 (129 T.) – IV. Alerte, 4/4 (80 T.)

**Erstdruck:** *DARIUS MILHAUD / SEPTUOR A CORDES / POUR / DEUX VIOLONS, DEUX ALTOS, DEUX VIOLONCELLES / UNE CONTREBASSE A CINQ CORDES / P.H. 256 / PARIS / HEUGEL & C<sup>IE</sup> / AU MÉNESTREL / 2<sup>bis</sup>, RUE VIVIENNE – 2<sup>e</sup> / Tous droits de reproduction, d'arrangement, d'adaption / et d'exécution réservés pour tous pays / Printed in France* [1964], Nr. H.31.777 (Partitur), D-Mbs, Signatur: 8° Mus.Pr. 6935 \*

**Bemerkungen:** Auf der Rückseite des Titels sind Aufführungsdauern angegeben: I. Modérément Animé 3'10", II. Etude de hasard dirigé 3', III. Modéré et expressif 5'10"; IV. Alerte 4'. Der Kopftitel trägt die Bem.: „Commande de la Library of Congress / à la Mémoire de Mrs Elizabeth Sprague Coolidge“. Das Ende der Partitur ist datiert mit: „Paris, 26. Mai 1964“.

### Oktett/Doppelquartett op. 291

**Besetzung:** 4Vl, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** November 1948/Januar 1949 am Mills College in Oakland (Kalifornien)

**Satzfolge:** I. Animé, 3/4 (131 T.) – II. Modéré, 4/4 (105 T.) – III. Vif, 4/4 (128 T.)

**Erstdruck:** *DARIUS MILHAUD / OCTUOR à CORDES / (14<sup>e</sup> et 15<sup>e</sup> QUATUORS) / PARIS / AU MÉNESTREL, 2<sup>bis</sup>, rue Vivienne, (2<sup>e</sup>), HEUGEL & C<sup>ie</sup> / Tous droits de reproduction, d'arrangement et d'exécution / réservés pour tous pays. / Imprimé en France* [1949], Nr. H.31277 (Stimmen), D-Mst \*; Nr. H.31276 (Partitur), D-Mst \*

**Bemerkungen:** Der Kopftitel der ersten Partiturseite trägt die Widmung „A Paul COLLAER / avec trente ans d'amitié“. Das Werk setzt sich aus dem 14. und 15. Streichquartett zusammen, die einzeln oder simultan als Oktett/Doppelquartett gespielt werden können. Nach eigener Aussage geht die originelle Anlage des Werkes auf den äußeren Umstand zurück, dass Milhaud zunächst damit begann, sein 14. Streichquartett auf die obere Hälfte eines Notenpapiers mit acht Liniensystemen zu schreiben, wodurch er inspiriert worden sei, die untere Hälfte mit einem weiteren entsprechend angepassten zweiten Quartett zu füllen. (vgl. Darius Milhaud, *Noten ohne Musik*, S. 231). Das Werk wurde 1949 am Mills College vom Budapest- und Paganini-Quartett während eines Sommerkurses uraufgeführt.

### Dixtuor C-Dur/F-Dur op. 74

**Besetzung:** 4Vl, 2Va, 2Vc, 2Kb oder Streichorchester

**Entstehung:** September 1921 in Paris

**Satzfolge:** I. Overture. Animé, C-Dur, 3/4 (52 T.) – II. Choral. Assez lent, C-Dur, 3/4 (40 T.) – III. Etude, F-Dur, 4/4 (44 T.)

**Erstdruck:** *CINQ / SYMPHONIES / POUR PETIT ORCHESTRE / DARIUS MILHAUD / PARTITION / IV / Dixtuor à cordes / UE 7192d / UNIVERSAL EDITION* [1922], Nr. U.E. 7192<sup>d</sup> E.S.27, D-Ru, Signatur: 73/LU 93440 C 575-4 \*



**Bemerkungen:** Der Kopftitel der ersten Partiturseite trägt die Widmung „à Madeleine Milhaud“. Hier findet sich auch als aufführungspraktischer Hinweis: „Dixtuor pour 10 Instruments à cordes ou Orchestre à cordes“. Das Dixtuor ist das vierte Werk aus dem Zyklus der zwischen 1917 und 1922 entstandenen *Cinq Symphonies*. Das Werk wurde 1921 in Paris uraufgeführt.

## MOLBE, HEINRICH S. HEINRICH FREIHERR VON BACH

**MOSER, FRANZ J.** (\* 20. März 1880 in Wien, † 27. März 1939 ebda.)

### Sextett F-Dur op. 23

**Besetzung:** 2Vl, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** bis 1919 in Wien

**Satzfolge:** **I.** Andante, F-Dur, 4/4 (60 T.) – **Allegro con brio**, F-Dur, 4/4 alla breve (566 T.) – **II.** Scherzo. Tempo I/Gemächlich/Heftig/Sehr beruhigt, C-Dur, 3/4 (179 T.) – Trio. Sehr lebhaft bewegt, gis-Moll, 3/8 (167 T.) – As-Dur, 3/8 (37 T.) – gis-Moll, 3/8 (90 T.) – Scherzo da capo – Coda, C-Dur, 3/4 (35 T.) – **III.** Larghetto, b-Moll, 4/4 (83 T.) – Bedeutend fließender, f-Moll, 4/4 (76 T.) – b-Moll, 4/4 (41 T.) – E-Dur, 4/4 (9 T.) – G-Dur, 4/4 (8 T.) – B-Dur/b-Moll, 4/4 (47 T.) – **IV.** Allegro assai, F-Dur, 4/4 (196 T.) – B-Dur, 4/4 (89 T.) – F-Dur, 4/4 (86 T.) – B-Dur, 4/4 (87 T.) – F-Dur, 4/4 (209 T.)

**Erstdruck:** *STREICHSEXTETT/FDUR/FÜR 2 VIOLINEN, 2 BRATSCHEN/UND 2 VIOLONCELLE/VON/FRAZ MOSER/OP. 23/PARTITUR/AUFFÜHRUNGSRECHT VORBEHALTEN/DROITS D'EXÉCUTION RÉSERVÉS/UNIVERSAL=EDITION A.=G./WIEN COPYRIGHT 1919 UNIVERSAL-EDITION LEIPZIG, PN U. E. 6213, D-HAs, Signatur: T 2 Mos; D-Dl, Signatur: 1 Mus. 8° 720 \**

**MOSONYI, MIHÁLY, eigentlich MICHAEL BRAND** (\* 4. Sept 1815 in Boldogaszonyfalva/Westungarn, heute: Frauenkirchen/Österreich, † 31. Okt. 1870 in Pest)

### Sextett c-Moll

**Besetzung:** 2Vl, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** 1844 in Pest

**Satzfolge:** **I.** Allegro agitato, c-Moll – **II.** Adagio, As-Dur – **III.** Scherzo. Allegro, c-Moll mit Trio, As-Dur – **IV.** Allegro furioso, c-Moll

**MOZART, WOLFGANG A.** (\* 27. Jan. 1756 in Salzburg, † 5. Dez. 1791 in Wien)

**ANONYMER BEARBEITER** (Wien ?)

### Sextettbearbeitung der Sinfonia Concertante Es-Dur KV 364

**Besetzung:** 2Vl, 2Va, 2Vc oder 2Vl, 2Va, Vc, Kb

**Entstehung:** ca. 1808 wahrscheinlich in Wien

**Satzfolge:** **I.** Allegro, Es-Dur, 4/4 (384 T.) – **II.** Andante, c-Moll, 3/4 (149 T.) – **III.** Presto, Es-Dur, 2/4 (490 T.)

**Erstdruck:** *GRANDE SESTETTO/CONCERTANTE/per/due Violini, due Viole,/Violoncello primo concertante/e Violoncello secondo o Contra/Basse/ridotto d'una Sinfonia conc./del celebre Maestro/*



*A. W. MOZART* [sic] / *Nel Magazzino della Caes. Real priv. Stamperia chimica / sul Graben / Pr. 3 fod. 2 Th.* [Wien 1808], PN 658 (Stimmen), D-Mbs, Signatur: 4 Mus.pr. 21673 \*

**Weitere Ausgaben:** **1.)** *Grande Sestetto Concertante. Contemporaneous transcription (1808) of Sinfonia Concertante for violin, viola and orchestra, K. 364*, hrsg. v. Gunther Schuller, mit einem kritischen Vorwort v. Christoph Wolff u. Gunther Schuller, Newton Centre (Mass.): Margun Music [1981], Nr. MM 45 (Partitur), D-Mbs, Signatur: Mus.pr. 89.122 \*; **2.)** *Grande Sestetto concertante [...] für Streichsextett (1808) nach der Sinfonia concertante KV 364*, hrsg. v. Christopher Hogwood, Kassel u. a. 2006, Nr. BA 9504 (Partitur u. Stimmen), D-Mbs, Signatur: 4 Mus.pr. 2007.626 \*

## **NORMAN, LUDVIG** (\* 28. Aug. 1831 in Stockholm, † 28. März 1885 ebda.)

### **Sextett A-Dur op. 18**

**Besetzung:** 2Vl, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** 1854 in Stockholm

**Satzfolge:** **I.** Allegretto con moto, A-Dur, 3/4 (60 T.) – Allegro molto quasi presto, A-Dur, 4/4 alla breve (547 T.) – **II.** Andante sostenuto, a-Moll, 3/4 (110 T.) – **III.** Scherzo. Presto, F-Dur, 6/8 (64 T.) – Listesso Tempo, d-Moll, 2/4 (88 T.) – [Scherzo], F-Dur, 6/8 (56 T.) – Listesso Tempo, F-Dur, 2/4 (40 T.) – **IV.** Finale. Allegretto con moto, F-Dur, 3/4 (47 T.) – Allegro ma non troppo, A-Dur, 3/4 (266 T.)

**Autograph:** *Sextett / für / 2 Violinen / 2 Bratschen und 2 Violoncelli / componirt / von Ludvig Norman / Op. 18.* (Partitur), S-Skma, Norman Archiv, Signatur: Xe-R14 \*

**Abschrift:** *Sextett / für / 2 Violinen. 2 Bratschen und 2 V-Celli / componirt / von L. Norman. / op. 18. / Komp 54* (Stimmen), S-Skma, Norman Archiv, Signatur: Xe-R14 \*

**Bemerkungen:** Abweichend vom Partitur-Ms. tragen die langsamen Einleitungen des Kopf- und des Finalsatzes in der Abschrift des Stimmensatzes die Tempobezeichnung *Moderato*.

### **Oktett C-Dur op. 30**

**Besetzung:** 4Vl, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** Nov. 1866 bis Jan. 1867 in Stockholm

**Satzfolge:** **I.** Andante sostenuto, C-Dur, 4/4 (35 T.) – Allegro, C-Dur, 4/4 alla breve (325 T.) – **II.** Andante con sentimento, F-Dur, 3/4 (119 T.) – **III.** Scherzo. Allegro vivace ma non troppo Presto, a-Moll, 3/4 (122 T.) – [Trio] con espressione, F-Dur, 3/4 (112 T.) – [Scherzo], a-Moll, 3/4 (148 T.) – **IV.** Finale. Allegro con fuoco, C-Dur, 4/4 alla breve (286 T.)

**Autograph:** *Octett / (C dur) / für / 4 Violinen, 2 Bratschen und 2 Celli / componirt / von / L. Norman / Op. 30. / Angefangen Nov. 66.* (Partitur), S-Skma, Norman Archiv, Signatur: Xe-R16 \*

**Abschrift:** *Octett (C dur) / comp: / af / L. Norman* (Stimmen), S-Skma, Norman Archiv, Signatur: Xe-R16 \*

**Bemerkungen:** Im Partiturmanuskript sind die einzelnen Sätze jeweils nach dem letzten Takt mit folgenden Datierungen versehen: I.: 29. 11. 66; II.: 12. 12. 66; III.: 18. 12. 66; IV.: 11. 1. 67. Auf dem Titelblatt des Partiturmanuskriptes sind mit folgenden Worten zwei Aufführungen verzeichnet: „Offentligt uppfor[d] i Köpenhavn / på en av Musikforeningens Concerter / ock under Professor N. W. Gades Ledning.“ (in dt. Übers.: „Öffentlich aufgeführt in Kopenhagen auf einem Musikvereinskonzert und unter Professor N. W. Gades Leitung.“) und: „Am 19<sup>ten</sup> November 1872 in der / Königl. Hochschule für Musik zu Berlin / und unter Professor Jos. Joachims Leitung / gespielt.“; Die Abschrift des Stimmensatzes wurde unmittelbar nach der Vollenendung des Oktetts angefertigt und vom Schreiber nach dem letzten Takt des Finales signiert mit: „L. Müller / Stockholm / 19/1 1867“.

## ÖLANDER, PER A. (\* 8. Jan. 1824 in Linköping, † 3. Aug. 1886 in Stockholm)

### Sextett A-Dur/D-Dur

**Besetzung:** 2Vl, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** bis 1886 wahrscheinlich in Stockholm

**Satzfolge:** I. Andantino, A-Dur, 4/4 (65 T.) – Allegro, D-Dur. 4/4 (209 T.) – II. Scherzo, fis-Moll, 3/8 (48 T.) – Trio, A-Dur, 3/8 (40 T.) – Scherzo da capo – III. Intermezzo, h-Moll, 6/8 (82 T.) – IV. Finale. Allegro vivace, D-Dur, 2/4 (269 T.)

**Erstausgabe:** ÖLANDER / STRING SEXTETT in A / MERTON COPYING SERVICE / 8 Wilton Grove, London SW19 3QX / Phone/Fax : (+44) 020 8540 2708 / e-mail : mertonmusic@argonet.co.uk / No. 6005 (Kopie einer modernen Abschrift des Stimmensatzes) \*

## OESTERLEY, HERMANN (?, ?)

### Sextett c-Moll

**Entstehung:** ca. 1860

**Bemerkungen:** Das Werk wird von Michael Kube in dem Aufsatz *Brahms' Streichsextette und ihr gattungsgeschichtlicher Kontext* in einer Auswahlliste von Streichsextetten, die bis 1918 entstanden sind, erwähnt. Kube hält das Werk, das er laut freundlicher Mitteilung lediglich durch eine „lokalgeschichtlich relevante“ Aufführung nachweisen kann, für verschollen. Hermann Oesterley lehrte 1858–62 an der Universität Kiel.

## PAPE, LOUIS (\* 14. Mai 1799 in Lübeck, † 9. Jan. 1855 in Bremen)

### Doppelquartett

**Besetzung:** 4Vl, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** ca. 1826 wahrscheinlich in Lübeck

**Bemerkungen:** Das Werk ist nicht überliefert. Seine Existenz ist lediglich aus Spohrs *Lebenserinnerungen* bekannt, wo dieser im Zusammenhang mit seinen eigenen Doppelquartetten bemerkt: „Nur ein einziger junger Komponist aus Lübeck, namens Pape, der später im Theaterorchester zu Bremen als Violoncellist angestellt ward, schickte mir einst ein Doppelquartett im Manuskripte zu. Er hatte viel Talent zur Komposition, fand aber keine Gelegenheit, seine Sachen zu veröffentlichen [...]. Auch dieses ist niemals herausgegeben worden, und so sind meine vier Doppelquartette [...] die einzigen ihrer Gattung geblieben.“ (Bd. 2, S. 134).

## PAUMGARTNER, HANS (\* 1843, † 1896)

### Sextett

**Besetzung:** 2Vl, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** ca. 1888 in Wien

**Bemerkungen:** Die Existenz des nicht veröffentlichten Werkes ist durch eine Aufführung (möglicherweise die Uraufführung) in einem Konzert des Joachim Quartetts (verstärkt durch Dittrich an der zweiten Viola und Weidener am zweiten Violoncello) als „neue“ Komposition am 16. April 1888 in Wien belegt. (vgl. Beatrix Borchardt, *Stimme und Geige. Amalie und Joseph Joachim*, Anhang auf CD-ROM: Programmauswertung Joachim-Quartett).

**PLEYEL, IGNAZ** (\* 18. Juni 1757 in Ruppertsthal, † 14. Nov. 1831 bei Paris)

### Sextett F-Dur B 261

**Besetzung:** 2Vl, 2Va, Vc, Kb

**Entstehung:** bis 1791 in Straßburg

**Satzfolge:** I. Allegro, F-Dur, 4/4 (184 T.) – II. Cantabile con espressione, B-Dur, 3/4 (108 T.) – III. Menuetto. Allegretto, F-Dur, 3/4 (63 T.) – Trio, F-Dur, 3/4 (33 T.) – Menuetto da capo – IV. Rondo. Allegro, F-Dur, 2/4 (252 T.)

**Erstdruck:** *SESTETTO / Concertants / A Deux Violons Deux Alto / Violoncelle et Basse / Composés Par / JGNA. PLEYEL / Œuvre / Prix 3<sup>te</sup> 12<sup>s</sup> / A PARIS / Chez le S<sup>r</sup> Sieber Musicien rue S<sup>r</sup> honoré entre celle des Vieilles / Etuve et celle D'orléans l'Apothicaire N<sup>o</sup> 92* [1791], PN 1189; *Sestetto / a' / Due Violini / Due Viole / Violoncello / e / Basso / Del Sig. J. PLEYEL / à Vienna presso Hoffmeister / Prezzo f. 1.45* Xr. [1791], PN 227, D-Mbs, Signatur: 4 Mus.pr. 37392 \*

**Partiturerstdruck:** *Ignaz Pleyel / (1757–1831) / Sextett / für zwei Violinen, zwei Violoncello / und Kontrabaß / [...] / Partitur erstmals herausgegeben von / [...] / Wolfgang Sawodny (UNBEKANNTEN WERKE DER KLASSIK UND ROMANTIK / Nr. 118), VERLAG WALTER WOLLENWEBER • München-Gräfelfing* [1993], D-Mbs, Signatur: 4 Mus.pr. 96.2676 \*

**Weitere Ausgaben:** Rita Benton verzeichnet bis 1806 fünf weitere Stimmendrucke der Verlage André (Offenbach 1791, PN 408), Schott (Mainz 1791, PN 154), Hummel (Amsterdam 1792, PN 761) und Imbault (Paris 1793, PN 333 u. 1806–11, PN 781), vgl. *Ignace Pleyel. A Thematic Catalogue of his Compositions*, S. 81; moderne Ausgabe: einliegend im oben aufgeführten Partiturerstdruck von 1991.

**Bearbeitungen:** Rita Benton führt im oben erwähnten Werkverzeichnis Bearbeitungen u. a. für Streichquintett (Ms., 1804, A-Wn, Signatur: S.m.11500), Klavierquartett (André, Offenbach 1792, PN 477; Sieber, Paris 1792, PN 1214) und Klaviertrio (Bland, London 1792) auf, vgl. ebda., S. 82.

**RAFF, JOACHIM** (\* 27. Mai 1822 in Lachen bei Zürich, † 24. Juni 1882 in Frankfurt a. M.)

### Sextett g-Moll op. 178

**Besetzung:** 2Vl, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** 1872 in Wiesbaden

**Satzfolge:** I. Allegro, g-Moll, 6/8 (399 T.) – II. Allegro molto, g-Moll, 2/4, 6/8 (76 T.) – c-Moll, 2/4, 6/8 (64 T.) – g-Moll, 2/4, 6/8 (59 T.) – G-Dur, 2/4, 6/8 (82 T.) – g-Moll, 2/4, 6/8 (86 T.) – III. Larghetto, C-Dur, 2/4 (140 T.) – Molto meno mosso, c-Moll, 2/4 (37 T.) – Doppio movimento, C-Dur, 6/8 (67 T.) – Molto meno mosso, C-Dur, 2/4 (47 T.) – IV. Allegro, g-Moll, 2/4 (256 T.) – G-Dur, 2/4, (109 T.)

**Erstdruck:** *SEXTETT / für 2 Violinen, 2 Bratschen und 2 Violoncelle / componirt von / JOACHIM RAFF / – OP. 178. – / Partitur Pr. 2 5/6 Thlr. | Stimmen Pr. 3 5/6 Thlr. / Eigenthum des Verlegers für alle Länder. / Ent. Stat. Hall. / LEIPZIG WEIMAR / ROBERT SEITZ. / Grossherzog. Sächs. Hofmusikalienhandlung.* [1873], PN R.S.349 (Stimmen); PN R.S.348 (Partitur), D-Bhm, Nachlass Joseph Joachim, Signatur: RA 9184 \*

**Weitere Ausgaben:** *Sextett g-Moll op. 178*, nach der Erstausgabe neu hrsg. v. Volker Tosta, Stuttgart: Edition Nordstern [2001] (*Raff Werke*, Bd. XIII/1), Nr. 0113-1780 (Partitur u. Stimmen)

**Bemerkungen:** Die erste Aufführung fand in Raffs Anwesenheit bei einem Privatkonzert der fürstlichen Hofkapelle zu Sondershausen im Dezember 1872 statt.

## Oktett C-Dur op. 176

**Besetzung:** 4Vl, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** 1872 in Wiesbaden

**Satzfolge:** **I.** Allegro, C-Dur, 4/4 (414 T.) – **II.** Allegro molto, c-Moll, 6/8 (52 T.) – As-Dur, 6/8 (42 T.) – c-Moll, 6/8 (52 T.) – C-Dur, 6/8 (34 T.) – **III.** Andante moderato, F-Dur, 3/8 (67 T.) – f-Moll, 3/8 (70 T.) – F-Dur, 6/8 (57 T.) – **IV.** Vivace, C-Dur, 4/4 (389 T.)

**Erstdruck:** *HERRN / Concertmeister Johann Lauterbach. / Octett / für 4 Violinen 2 Bratschen / & 2 Violoncelle / componirt / von / JOACHIM RAFF / OP. 176. / Partitur Pr. 3 Thlr. Stimmen Pr. 4 2/3 Thlr. / Eigentum des Verlegers für alle Länder. / Ent<sup>d</sup>. Stat. Hall. / LEIPZIG WEIMAR / ROBERT SEITZ. / Grossherzog. Sächs. Hofmusikalienhandlung.* [1873], PN R.S.331 (Stimmen), D-Mmb, Signatur: 1080/59 \*; PN R.S.330 (Partitur), D-Mbs, Signatur: 4 Mus.pr. 21843 \*; Repr.: Berlin: Ries & Erler [2004], Nr. 40022 (Partitur- und Stimmenreproduktion ohne Angabe der Vorlage), D-Mbs, Signatur: 4 Mus.pr 2005.2351 \*

**Bearbeitung:** Arrangement für Klavier zu vier Händen von Louis Maas, Leipzig: Seitz [ca. 1876], PN R.S.554, D-Mbs, Signatur: 4 Mus.pr. 18471

**Bemerkungen:** Das Werk wurde erstmals am 30. März 1873 im Konzertsaal des Verlegers Robert Seitz bei einer Präsentation neuer Werke von Leipziger Musikern vorgestellt. Die eigentliche Uraufführung vor größerem Publikum fand am 15. April 1873 bei dem vom Allgemeinen Deutschen Musikverein veranstalteten „Dritten deutschen Musikertag zu Leipzig“ statt. Es spielte das verstärkte Quartett des Widmungsträgers und Konzertmeisters der königlichen Hofkapelle Dresden Johann Lauterbach. Neben Lauterbachs Quartettgenossen Ferdinand Hüllweck (Vl 2), Louis Göring (Va) und Friedrich Grützmacher (Vc) waren vier weitere Kollegen aus der Hofkapelle an der Aufführung beteiligt: Edmund Medefind (Vl), Richard Eckhold (Vl), Eduard Wilhelm (Va) und Karl Hüllweck (Vc).

## REGER, MAX (\* 19. März 1873 in Brand, † 11. Mai 1916 in Leipzig)

### Sextett F-Dur op. 118

**Besetzung:** 2Vl, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** 24. Sept. bis Ende Dez. 1910 in Oberaudorf und Leipzig

**Satzfolge:** **I.** Allegro energico, F-Dur, 3/4 (313 T.) – **II.** Vivace [Scherzo], d-Moll, 3/4 (149 T.) – Meno vivace, B-Dur, 3/4 (83 T.) – Tempo primo (Vivace), d-Moll, 3/4 (69 T.) – **III.** Largo con gran espressione, D-Dur, 3/4 (100 T.) – **IV.** Allegro comodo, f-Moll, 4/4 alla breve (295 T.)

**Autograph:** A-Wn, Signatur: Mus.Hs. 4374

**Erstdruck:** *Herrn Justizrat Dr. Paul Röntsch zugeignet. / Sextett / F-Dur / für zwei Violinen, zwei Bratschen / und zwei Violoncelli / von / Max Reger. / Op. 118. / Aufführungsrecht vorbehalten. / Verlag und Eigentum für alle Länder von / Ed. Bote & Bock, Berlin. [1911], PN B.&B. 17619 (Stimmen) \*; PN B.&B. 17620 (Payne's kleine Partiturausgabe; Nr. 296), D-Mbs, Signatur: Mus.pr. 679 \**

**Weitere Ausgaben:** *Sextett F-dur*, in: *Sämtliche Werke unter Mitarbeit des Max-Reger-Institutes (Elsa-Reger-Stiftung)*, Bd. 26/III, rev. v. Hermann Grabner, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel [1963], Nr. M. R. 26, S. 27–122 \*

**Bemerkungen:** Der Widmungsträger Dr. Paul Röntsch war Vorsitzender des Direktoriums des Leipziger Konservatoriums. Das Werk wurde am 12. März 1911 im kleinen Saal des Leipziger Gewandhauses durch das erweiterte Gewandhausquartett erstmals aufgeführt.

**RIES, FERDINAND** (\* 28. Nov. 1784 in Bonn, † 13. Jan. 1838 in Frankfurt am Main)

**Sextett a-Moll WoO 63**

**Besetzung:** 2Vl, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** 1836 in Frankfurt am Main

**Satzfolge:** **I.** Allegro con spirito, a-Moll, 4/4 (344 T.) – **II.** Largo con moto. Religioso, E-Dur, 2/4 (148 T.) – **III.** Intermezzo Scherzoso. Allegretto, a-Moll, 2/4 (159 T.) – **IV.** Tempo di Minuetto molto moderato, a-Moll, 3/4 (172 T.) – Allegro molto agitato e con fuoco, C-Dur, 4/4 (116 T.) – Tempo primo, a-Moll, 3/4 (19 T.) – Allegro molto e sempre piu agitato, a-Moll, 4/4 (30 T.)

**Autograph:** *Grand Sextuor pour 2 Violons, 2 Altos et 2 Violoncelles / par Ferd: Ries Frankfurt 1836* (Partitur), D-B, Signatur: mus. ms. autogr., F. Ries, 54 N \*

**Erstdruck:** *Grand Sextuor a-moll WoO 63 für Streichsextett*, hrsg. v. Bodo Koenigsbeck, Warngau: Accolade Musikverlag [2006], Nr. ACC.3085 (Partitur u. Stimmen)

**RIMSKIJ-KORSAKOV, NIKOLAJ A.** (\* 18. März 1844 in Tichwan, † 21. Juni 1908 in Ljubensk)

**Sextett A-Dur op. posth.**

**Besetzung:** 2Vl, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** 1876 in St. Petersburg

**Satzfolge:** **I.** Allegro vivace, A-Dur, 3/4 (393 T.) – **II.** Rondo fugato. Allegretto grazioso, D-Dur, 3/4 (180 T.) – **III.** Scherzo. Vivace alla saltarello, A-Dur, 6/8 (115 T.) – [Trio] Poco meno mosso, d-Moll, 6/8 (131 T.) – Tempo I., A-Dur, 6/8 (135 T.) – **IV.** Andante espressivo, E-Dur, 2/2 (66 T.) – G-Dur, 6/4, 2/2 (46 T.) – E-Dur, 2/2 (53 T.) – **V.** Finale. Allegro molto, A-Dur, 2/2 (304 T.) – Moderato, A-Dur, 3/2 (17 T.) – Presto, A-Dur, 2/2 (15 T.)

**Erstdruck:** *N. RIMSKY-KORSAKOW / Sextuor / pour deux Violons, deux Altos / et deux Violoncelles / Oeuvre posthume / 1876 / rédigé par / M. O. STEINBERG. / Partition... / Parties séparés... / Réduction pour Piano / à quatre mains par / N. N. Rimsky-Korsakow. / PROPRIÉTÉ DE L'ÉDITEUR POUR TOUS PAYS / ÉDITION RUSSE DE MUSIQUE / (RUSSISCHER MUSIKVERLAG G.M.B.H.) / FONDÉE PAR S. ET N. KOUSSEWITZKY / BERLIN MOSCOU / LEIPZIG NEW-YORK / POUR LA FRANCE ET SES COLONIES: MUSIQUE RUSSE, PARIS, 3 RUE DE MOSCOU / POUR L'ANGLETERRE ET SES COLONIES: THE RUSSIAN MUSIC AGENCY, LONDRES W. I, 34 PERCY STREET [1912], PN R.M.V. 120 (Partitur), D-Mst \**

**Weitere Ausgaben:** СЕКСТЕТ ДЛЯ ДВУХ СКРИПОК, ДВУХ АЛЬТОВ И ДВУХ ВИОЛОНЧЕЛЕЙ 1876, in: ПОЛНОЕ СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ [Gesamtausgabe], Bd. 27, hrsg. v. G. V. Kirkorom, Moskau: Russischer Staatsverlag Muzgiz 1955, Nr. M. 24858 Г. (Partitur u. Stimmen), D-Mbs, Signatur: 4 Mus.pr. 30201-27; D-MGhi, Signatur: M 41/ Rim\*27\*; Repr. des Stimmensatzes: München-Gräfelfing: Verlag Walter Wollenweber 1990, *Unbekannte Werke der Klassik und Romantik*, Nr. 131, D-Mbs, Signatur: 4 Mus.pr. 92. 1088 \*

**ROGATIS, PASCUAL ANIELO SALVADOR DE** (\* 16. Mai 1880 in Teora bei Neapel, † 2. April 1980 in Buenos Aires)

**Evocaciones Indigenas a-Moll / C-Dur**

**Besetzung:** 2Vl, Va, Vc / 2Vl, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** 1918 wahrscheinlich in Buenos Aires



**Satzfolge:** **I.** *Yaraví*. Andantino, a-Moll, 2/4, 3/4, 4/4 (66 T.) – **II.** *Fiesta*. Allegro moderato, C-Dur, 3/4, 2/4, 4/4 (178 T.)

**Erstdruck:** *PASCUAL DE ROGATIS / EVOCACIONES / INDIGENAS / PARA CUARTETO Y SEXTETO / DE CUERDAS / 1927 / EDICIÓN DE LA SOCIEDAD NACIONAL DE MÚSICA / BUENOS AIRES / G. RICORDI & C. – IMPRESORES / MILÁN – ROMA – NÁPOLES – PALERMO – LONDRES – LEIPZIG / PARIS – BUENOS AIRES – S. PAULO – NEW YORK / (IMPRESO EN ITALIA)* (Partitur), D-B (Ibero-Amerikanisches Institut), Signatur: Arg ge 1227 [8] \*

**Bemerkungen:** Im ersten Satz ist ein Streichquartett, im zweiten ein Streichsextett besetzt. Das Werk ist dem argentinischen Schriftsteller, Bildungspolitiker und späteren Rektor der Universidad de Buenos Aires Ricardo Rojas (\* 16. Sept. 1882 in Tucumán, † 29. Juli 1957 in Buenos Aires) gewidmet. Die Zueignung „A Ricardo Rojas“ findet sich im Kopftitel der Partitur.

## ROMBERG, ANDREAS (\* 27. April 1767 in Vechta, † 10. Nov. 1821 in Gotha)

### Doppelquartett [Fragment] d-Moll op. posthumum

**Besetzung:** 4Vl, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** 1821 in Gotha

**Satzfolge:** **I.** Introduzione. Largo, d-Moll, 3/4 (16 T.) – Allegro, d-Moll, 4/4 (189 T.) – **II.** Menuetto. Poco Allegretto, d-Moll, 3/4 (55 T.) – Trio, D-Dur, 3/4 (32 T.) – Menuetto da capo

**Autograph:** *Doppel-Quartett* (Partitur), D-Hs, Signatur: ND VI 395cz \*, datiert „Gotha den 31<sup>ten</sup> Juli 1821“

**Erstdruck:** *Doppelquartett / opus posthumum* (1821), hrsg. von Karlheinz Höfer in Zusammenarbeit mit Klaus G. Werner, in: *Ausgewählte Werke*, Serie III: *Kammermusik*, Bd. 3, Wilhelmshaven: Florian Noetzel „Ars Musica“ 2002 (vorläufiger Vor-Abdruck der Partitur) \*

## RÖNTGEN, JULIUS (\* 9. Mai 1855 in Leipzig, † 13. Sept. 1932 in Bilthoven/Utrecht)

### Sextett G-Dur

**Besetzung:** 2Vl, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** September 1931 in Bilthoven

**Satzfolge:** **I.** Allegro, G-Dur, 3/4 (265 T.) – **II.** Andante, g-Moll, 2/4 (53 T.) – Prestissimo, G-Dur, 3/4 (164 T.) – Tempo I, g-Moll, 2/4 (34 T.) – **III.** Andante con variazioni, h-Moll, 4/4, 2/4, 3/4, 12/8, 6/8 (63 T.) – Animato, h-Moll, 4/4 (9 T.) – Tranquillo, H-Dur, 4/4 (21 T.) – h-Moll, 4/4 (24 T.) – **IV.** Allegro, G-Dur, 3/4, 4/4 (155 T.)

**Autograph:** Partitur: *Bristar / Jul. Röntgen / Sextett für 2 Violinen, 2 Bratschen u. 2 Violoncelli / in G Dur. / September 1931*, am Ende datiert mit „23. IX. 31.“; Kopftitel des Stimmenmanuskriptes (Vl 1): *Sextett / Bristar / Jul. Röntgen*, NL-DHgm, Signatur: Julius Röntgen nr. 252 \*

## RUBINŠTEJN, ANTON G. (\* 28. Nov. 1829 in Vychvatinec, † 20. Nov. 1894 in Peterhof)

### Sextett D-Dur op. 97

**Besetzung:** 2Vl, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** 1876 in St. Petersburg

**Satzfolge:** **I.** Andante, d-Moll, 6/8, 9/8 (35 T.) – Con moto, D-Dur, 12/8, 4/4 (305 T.) – Allegro, D-Dur, 4/4 (83 T.) – **II.** Andante, B-Dur, 6/8 (179 T.) – **III.** Moderato, d-Moll, 3/4, 2/4 (300 T.) –



Poco animato, A-Dur, 3/4, 2/4 (85 T.) – [Trio] Moderato, F-Dur, 4/4, 3/4 (72 T.) – Da capo Moderato – **IV.** Andante – Allegro vivace – Andante – Allegro vivace – Andante, D-Dur, 3/4, 2/4 (84 T.) – Allegro vivace, D-Dur, 2/4 (296 T.) – Moderato assai, B-Dur, 4/4 (8 T.) – Allegro vivace, D-Dur, 2/4 (352 T.) – Andante, D-Dur, 3/4 (5 T.) – Allegro vivace, D-Dur, 2/4 (49 T.)

**Erstdruck:** *A Monsieur Jérôme Weickmann. / Sextuor / (D dur) / pour 2 Violons, 2 Altos et 2 Violoncelles / composé par / Ant. Rubinstein. / OP. 97. / Partition et Parties séparées. / Propriété de l'Editeur / Leipzig, chez Bartholf Senff. / London, Augener & Co / Ent<sup>d</sup> Stat. Hall. / Pr. 18 M. [1878], PN 1348 (Partitur und Stimmen), D-Mbs, Signatur: 2 Mus.pr. 5135 \**

## **RUDORFF, ERNST F. K.** (\* 18. Jan. 1840 in Berlin, † 31. Dez. 1916 ebda.)

### **Sextett A-Dur op. 5**

**Besetzung:** 3Vl, Va, 2Vc

**Entstehung:** 1862 wahrscheinlich in Leipzig

**Satzfolge:** **I.** Allegro, A-Dur, 3/4 (659 T.) – **II.** Andante con Variazioni, F-Dur, 3/8 (346 T.) – **III.** Finale. Allegro molto, a-Moll/A-Dur, 4/4 alla breve (439 T.)

**Erstdruck:** *SEXTETT / für / drei Violinen, Viola / und / zwei Violoncellos / componirt und / Herrn Concertmeister / FERDINAND DAVID / in dankbarer Verehrung zugeeignet / von / ERNST RUDORFF. / OP. 5. / [...] / LEIPZIG u. BERLIN, Verlag von BARTHOLF SENFF. / London, W. Alfred Lengnick & Co, 57/58 Berners Street. Paris, Max Eschig, 13, Rue Laffitte. / Partitur / PR. 6 Mark [1864], PN 433 (Partitur), D-Mbs, Signatur: 4<sup>o</sup> Mus.pr. 56513 \**

## **SCHAFFNER, NICOLAUS ALBRECHT** (\* ca. 1790 in Schlesien, † 1860 in Bordeaux)

### **Sextett D-Dur op. 48**

**Besetzung:** 2Vl, 2Va, Vc, Kb

**Entstehung:** bis 1835 möglicherweise in Rouen oder London

**Satzfolge:** **I.** Allegro moderato, D-Dur, 4/4 (280 T.) – **II.** Allegro non tanto, G-Dur, 3/4 (176 T.) – Trio. Piu mosso, D-Dur, 3/4 (61 T.) – Scherzo da capo – **III.** Adagio sostenuto, D-Dur, 4/4 (56 T.) – **IV.** Finale. Allegro non tanto, D-Dur, 6/8 (292 T.)

**Erstdruck:** *SEXTUOR / Composé pour / deux Violons, deux Altos, Violoncelle, Contre Basse, on Basso di Camera. / ET DEDIE / à la Société du Queen Square. / À LONDRES. / par / Nicolas Antoine Schaffner. / Œuvre 48. – Pr. 10.- / London / Published by Betts. Royal Exchange. (Stimmen); Repr.: London, Merton Copying Service, Nr. 6101 (Stimmen) \**

**Bemerkungen:** Auf dem Titelblatt wird alternativ zum „Contre Basse“ die Besetzung eines „Basso di Camera“ angegeben. Bei dem Instrument handelt es sich um einen klein mensurierten Bass mit schlanker Tongebung, der vor allem in der Kammermusik Verwendung fand.

## **SCHÖNBERG, ARNOLD** (\* 13. Sept. 1874 in Wien, † 13. Juli 1951 in Los Angeles)

### **Verklärte Nacht Sextett d-Moll/D-Dur op. 4**

**Besetzung:** 2Vl, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** Spätsommer bis Ende November 1899 hauptsächlich in Payerbach am Semmering

**Satzverlauf:** Sehr langsam – Etwas bewegter – Lebhafter – Etwas belebter – Etwas zurückhaltend – Wieder belebter – Etwas zurückhaltend – Lebhafter – Breiter – Etwas ruhiger – Drängend, etwas unruhiger – rascher werdend – Lebhaft bewegt – Noch bewegter – Rascher – Sehr breit – Sehr

langsam – etwas zurückhaltend – Sehr breit und langsam – Etwas gedehnt – Wieder wie früher – steigend, beschleunigend – Etwas bewegter – Etwas bewegt – steigend beschleunigend – Sehr breit mit großem Ausdruck – Sehr ruhig – Sehr groß, d-Moll (Beginn)/D-Dur (Schluss), 4/4, 3/4, 9/8, 2/4, 6/8 (418 T.)

**Autograph:** Reinschrift: *Verklärte Nacht* von Richard Dehmel, am Ende datiert mit: „Fine I./XII. 99“ US-Wc, Whittall Collection, Signatur: ML 30.8b.S 3; Skizzen: A-Was, Archivnummern 984–987

**Erstdruck:** Titel: *Arnold Schönberg / Verklärte Nacht / Sextett / für / zwei Violinen, zwei Violen / und zwei Violoncelli / Op. 4 / Verlag Dreililien Berlin / C. G. Röder, G. m. b. H., Leipzig. / Partitur Pr. Mk 2.-no. / Stimmen Pr. Mk. 10.-no.* [1905]; Kopftitel der ersten Partiturseite: *Verklärte Nacht. / Gedicht von Richard Dehmel (aus „Weib und Welt“) / für sechs Streich-Instrumente von Arnold Schönberg. / Op. 4, PN 345 (Partitur und Stimmen) \**

**Weitere Ausgaben: 1.)** Nachdrucke des Partiturerstdruckes erschienen in Lizenz in den Verlagen Universal Edition (Wien 1912, Nr. UE 3662) und Ernst Eulenburg (Leipzig 1920, Eulenburgs kleine Partitur-Ausgabe Nr. 318); **2.)** Kritische Ausgabe: *Verklärte Nacht / Gedicht von Richard Dehmel (aus „Weib und Welt“)* op. 4, in: *Sämtliche Werke*, Abt. VI, Reihe A, Bd. 22, hrsg. v. Dorothee Schubel, Mainz/Wien: Schott/Universal Edition 1999, S. 3–37, Kommentar in: dass., Reihe B, Bd. 22, hrsg. v. Dorothee Schubel, Mainz/Wien: Schott/Universal Edition 2000, S. 1–96

**Bearbeitungen** Schönbergs für Streichorchester: 1. Fassung 1916, UA: 29. Nov. 1916 in Prag unter der Leitung von Alexander Zemlinsky (Ausgabe als Repr. d. Autograph, Wien: Universal Edition 1917); 2. Fassung mit hinzugefügter Kontrabassstimme (Ausgabe: New York: Associated Press 1943)

**Bemerkungen:** Richard Dehmels Gedicht „Zwei Menschen“, das dem Sextett programmatisch und strukturell unterlegt ist, ist in dem gleichnamigen „Roman in Romanzen“ als Nr. 1 des Abschnittes „Vorgänge: I, 1–36“ enthalten. Das Sextett wurde am 18. März 1902 vom Rosé-Quartett (Arnold Rosé, Albert Bachrich, Anton Ruzitska, Friedrich Buxbaum), verstärkt durch Franz Jelinek (Va 2) und Franz Schmidt (Vc 2) im Kleinen Musikvereinssaal uraufgeführt.

### Streichsextett g-Moll (Fragment)

**Besetzung:** 2Vl, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** ca. 1899

**Satzfragment:** Sehr langsam, g-Moll, 4/4 (6 T.)

**Autograph:** A-Was, Archivnummer 984

**Erstdruck:** *Streichsextett g-Moll*, in: *Sämtliche Werke*, Abt. VI, Reihe B, Bd. 22, hrsg. v. Dorothee Schubel, Mainz/Wien: Schott/Universal Edition 2000, S. 323 f.

**Faksimile:** ebda, S. IX

**Bemerkung:** Das Fragment ist auf dem Notenblatt zu finden, auf dem auch die ersten Skizzen zum Sextett *Verklärte Nacht* op. 4 notiert sind.

### Septett (Fragment)

**Besetzung:** 2Vl, 2Va, 2Vc, Kb

**Entstehung:** März 1918 in Wien

**Satzfragment:** Lebhaft, 3/4, 4/4, 2/4 (25 T.)

**Autograph:** Partiturreinschrift: *Septett für 2 Geigen, 2 Bratschen, 2 Violoncelle und Kontrabass /13. III 1918.*, A-Was, Archivnummern U 175, U 176; Skizzen: A-Was, Archivnummer U 177; Skizzen und erste Niederschrift: IV. Skizzenbuch, A-Was, Archivnummern Sk 438–Sk 440, Sk 449

**Erstdruck:** *Streichseptett (Fragment)*, in: *Sämtliche Werke*, Abt. VI, Reihe B, Bd. 22, hrsg. v. Dorothee Schubel, Mainz/Wien: Schott/Universal Edition 2000, S. 275–283

**Bemerkung:** Aus einem Brief an Alexander Zemlinsky vom 12. Feb. 1923 geht hervor, dass Schönberg zu diesem Zeitpunkt eine Fertigstellung des Septetts noch geplant hatte (vgl. Kommentar ebda., S. 283).

## SCHUBERTH, CARL (\* 25. Feb. 1811 in Magdeburg, † 22. Juli 1863 in Zürich)

### Oktett E-Dur op. 23

**Besetzung:** 4Vl, 2Va, Vc, Kb oder 4Vl, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** 1847 in St. Petersburg

**Satzfolge:** **I.** Allegro moderato, E-Dur, 4/4 (227 T.) – **II.** Andante, A-Dur, 4/4 (96 T.) – **III.** Scherzo. Allegro assai, E-Dur, 3/4 (63 T.) – [Trio] Più meno, A-Dur, 3/4 (92 T.) – Tempo I°, E-Dur, 3/4 (75 T.) – **IV.** Allegro furioso, E-Dur, 4/4 (403 T.)

**Erstdruck:** *OTTETTO / pour / 4 Violons, 2 Altos, Violoncelle et Contrebasse / (ou deux Violoncelles) / composé et dédié / à son ami / LE DOCTEUR NICOLAS SCHARBAU / PAR / CHARLES SCHUBERTH. / 1<sup>re</sup> Violoncelle de S. M. l'Empereur de toutes les Russies etc. etc. / Part. 1 Rf. – Op. 23 – Stimm. 2 Rf. / Propriété des Editeurs. / Schubert & C<sup>o</sup>. Hambourg. / Enregistré aux Archives de l'union. [1848], PN 1189, (Partitur/Stimmen), D-F, Signatur: Mus. Pr. Q 55/6 (1–9) \**

**Bemerkungen:** Das Oktett wurde im Verlag von Charles' Bruder Julius Schubert verlegt. Auf dem zweiten Blatt des Erstdruckes (in Partitur und Stimmen) ist ein ganzseitiges Vorwort der Verlagshandlung abgedruckt (vgl. die Reproduktion in Kapitel 10. 2. 1), in dem die Drucklegung des Werkes ausführlich gerechtfertigt wird; dort wird u. a. aus zwei eigens angeforderten Empfehlungsschreiben von Louis Spohr und dessen Kasseler Kollegen J. J. Bott zitiert.

## SCHULHOFF, ERWIN (\* 8. Juni 1894 in Prag, † 18. Aug. 1942 in Wülzburg)

### Sextett [op. 45] (polytonal/atonal)

**Besetzung:** 2Vl, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** April 1920 (1. Satz) in Dresden bis 30. April 1924 in Prag

**Satzfolge:** **I.** Allegro risoluto, 4/4, 3/4, (45 T.) – meno mosso, 4/4 (36 T.) – Tempo I, 4/4, 3/4, 5/4, 2/4 (47 T.) – **II.** Tranquillo (Andante), 12/8 (4/4), 3/4, 4/4 (73 T.) – **III.** Burlesca. Allegro molto con spirito, 5/8 (119 T.) – Allegrissimo con fuoco, 5/8 (52 T.) – **IV.** Molto Adagio, 4/4 (11 T.) – Allegro, 4/4 (8 T.) – Tempo I (Molto Adagio) – poco più mosso quasi Andantino, 4/4 (7 T.) – Allegretto, 4/4 (26 T.) – Tempo I (Molto Adagio), 4/4 (24 T.)

**Autograph:** CZ-Pnm, Signatur: S 173, Fasz. 4 Nr. 344

**Erstdruck:** Prag: Supraphon 1978 (nur Partitur)

**Weitere Ausgaben:** *Sextett 1924*, hrsg. v. Michael Rische, Kassel u. a.: Bärenreiter [1998], Nr. BA 7488, D-Mbs, Signatur: 4 Mus.pr. 99.711 \*

**Bemerkung:** Das Sextett wurde am 19. Juli 1924 (17.00 Uhr) bei den Donaueschinger Kammermusiktagen durch das Zika-Quartett (mit Paul Hindemith an der Bratsche) uraufgeführt.

## SCHULZ-BEUTHEN, HEINRICH (\* 19. Juni 1838 in Beuthen/Breslau, † 12. März 1915 in Dresden)

### Abschieds-Klänge. Gedenkblätter für Streichsextett op. 28

**Besetzung:** 3Vl, Va, Vc, Kb oder Streichorchester

**Entstehung:** 1880 in Zürich

**Satzfolge:** I. Allegretto, un poco moderato, C-Dur, 2/4 (82 T.) – II. Poco moderato, a-Moll, 4/4 (37 T.) – III. Allegretto moderato, D-Dur, 2/4 (64 T.) – IV. Andantino, F-Dur, 6/8 (43 T.)

**Erstdruck:** *Seinem Freunde Herrn J. Schilling-Baumann. / gewidmet / Abschieds-Klänge / Gedenk-Blätter / für / Streichsextett / [3 Violinen, Viola, Violoncello u. Contrabass] / oder / Streich-Orchester / oder / Clavier / componirt / von / HEINR. SCHULZ-BEUTHEN. / Op. 28 / Partitur 2 Mk. 40 Pf. Netto. / Stimmen à 50 Pf. / Für Clavier-Pr. 2 Mk. / Eigentum des Verlegers für alle Länder. / LEIPZIG u. WINTERTHUR, J. RIETER-BIEDERMANN. / Den Verträgen gemäss eingezeichnet. / 1880, PN 1125<sup>a</sup>. (Partitur), PN 1125<sup>b</sup> (Stimmen), Ch-Zz, Signatur: Mus. RB 1387 \**

**Bearbeitung:** für Klavier zu zwei Händen, Leipzig/Winterthur: Rieter-Biedermann 1880, PN 1126, CH-Zz, Signatur: RB 1388

**Bemerkungen:** Die Uraufführung fand 1880 in Zürich statt.

### *Trauerempfindungen* für Streichoktett op. 16b

**Besetzung:** 4Vl, 2Va, Vc, Kb

**Entstehung:** 1882 in Dresden

**Bemerkungen:** Das Werk ist nicht im Druck erschienen und gilt heute als verschollen. Daher ist nicht zu klären, ob ein Zusammenhang zwischen dem Oktett und dem Andante für Streichorchester mit dem Titel *Trauer-Empfindungen* besteht, das Schulz-Beuthen im September 1869 in Zürich komponiert hatte und zu dem ein autographes Particell zu vier Händen überliefert ist: D-WRh, Signatur: ADMV 1131 (vgl. Chris Walton, *Heinrich Schulz-Beuthen. 1838–1915*, S. 65).

## SIEGL, OTTO (\*6. Okt. 1896 in Graz, † 9. Nov. 1978 in Wien)

### Sextett op. 28 (atonal)

**Besetzung:** 2Vl, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** bis 1924 wahrscheinlich in Graz

**Satzverlauf:** Moderato, 3/4 (16 T.) – Sehr ruhig, 3/4, 4/4 (29 T.) – Etwas breit, 3/4, 5/4, 4/4, 2/4 (82 T.) – Schwungvoll, 3/4, 4/4, 5/4, 6/4 (34 T.) – Sehr ruhige Achtel (Abendruhe im Dorfwinkel.), 6/8, 8/8, 5/8, 7/8, 9/8 (47 T.) – Ländlertempo, gemächlich, 3/4 (16 T.) – L'istesso Tempo. zart und duftig, 3/4 (21 T.) – Gemütliches Tanztempo, etwas bewegter, 3/4 (31 T.) – Rasch und derb, 3/4 (47 T.) – Ruhig, 3/4 (2 T.) – a tempo, 3/4 (4 T.) – Ruhig, 3/4 (9 T.) – Adagio, 6/8, 8/8, 7/8, 5/8 (11 T.) – Tempo I. (energisch), 3/4, 4/4 (61 T.) – Schwungvoll, 3/4, 4/4 (12 T.) – Sehr breit, 3/4 (13 T.) – Mit großem Schwung (nicht zu schnell), 3/4 (10 T.) – Coda. Schnell, 4/4, 5/4, 3/4, 7/4, 6/4 (18 T.)

**Erstdruck:** OTTO SIEGL / STREICHSEXTETT / IN EINEM SATZ / Op. 28 / PARTITUR 16<sup>e</sup> ... MARK 2.- / STIMMEN ... MARK 8.- / D 6414 / VERLAG VON / LUDWIG DOBLINGER (BERNHARD HERZMANSKY) / WIEN / 1., DOROTHEERGASSE 10 / LEIPZIG / KARLSTRASSE 10 [1924], D-Mbs, Signatur: Mus.pr. 2568 (Partitur) \*

**Bemerkungen:** Über der ersten Partiturseite ist als Zueignung angegeben: „Meiner Frau Heinzi in Liebe gewidmet.“

## ŠOSTAKOVIČ, DMITRIJ (\* 12. Sept. 1906 in St. Petersburg, † 9. Aug. 1975 in Moskau)

### Präludium und Scherzo für Streichoktett op. 11

**Besetzung:** 2Vl, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** Dez. 1924 in Leningrad (Präludium) und Juli 1925 in Oranienburg (Scherzo)

**Satzfolge:** I. Präludium. Adagio, d-Moll, 4/4, 3/4, 4/4 alla breve, 5/4 (94 T.) – Adagio, d-Moll, 4/4 (23 T.) – II. Scherzo, g-Moll, 2/4 (14 T.) – Moderato, g-Moll, 2/4 (17 T.) – Allegro, g-Moll, 2/4 (153 T.)

**Autograph:** Rohfassung: RF-Mcl, Rep. 2048, Verzeichnis 1, Nr. 23; Reinschrift: RF-Mcl, Rep. 653, Verzeichnis 1, Nr. 2261

**Erstdruck:** Moskau: Mus-sektor 1928

**Weitere Ausgaben:** 1.) ПРЕЛЮДИЯ И СКЕРЦО, London: Anglo-Soviet Music Press 1929, PN 3736 (Stimmen), D-Mst, Signatur: М 611 \*; 2.) *Two pieces for string octet*, London [u. a.]: Boosey & Hawkes 1929 (Stimmen), D-KA Bibliothek der Staatlichen Hochschule für Musik, Signatur: Ka 3 SCHOS Prae; 3.) Памяти В. И. Курчавова / ДВЕ ПЬЕСЫ / ДЛЯ ЧЕТЫРЕХ СКРИПОК, ДВУХ АЛЬТОВ / И ДВУХ ВИОЛОНЧЕЛЕЙ / СОЧ. 11 / 1924–1925, in: *Collected Works*, Bd. 37, Moskau: Musika 1983 (Partitur), PN 10794, S. 33–70, Repr. als: *Präludium und Scherzo*, Hamburg, Musikverlag Hans Sikorski [1997], Nr. H.S.2270 (Stimmen); Nr. H.S.2269 (Partitur) \*

**Bemerkungen:** Das Oktett ist „dem Andenken W. I. Kurtschawows gewidmet“. Das Werk wurde am 9. Jan. 1927 in Moskau gemeinsam vom Gliër- und Stradivari-Quartett im Mozartsaal des Stanislavsky Theaters uraufgeführt. Die autographe Rohfassung enthält Skizzen für eine Fugenkomposition für Streichoktett.

## SPOHR, LOUIS (\* 4. April 1784 in Braunschweig, † 22. Okt. 1859 in Kassel)

### Sextett C-Dur op. 140

**Besetzung:** 2Vl, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** März/April 1848 in Kassel

**Satzfolge:** I. Allegro moderato, C-Dur, 4/4 (205 T.) – II. Larghetto, F-Dur, 2/4 (91 T.) – III. Scherzo. Moderato, a-Moll, 3/4 (27 T.) – [Trio] con grazia, A-Dur, 3/4 (45 T.) – [Scherzo], a-Moll, 3/4 (31 T.) – IV. Finale. Presto, C-Dur, 4/4 (145 T.) – Scherzo. Moderato, a-Moll, 3/4 (27 T.) – [Trio] con grazia, A-Dur, 3/4 (49 T.) – Presto, C-Dur, 4/4 (149 T.) – Scherzo. Moderato, a-Moll, 3/4 (7 T.) – [Trio] con grazia, A-Dur, 3/4 (15 T.) – Prestissimo, C-Dur, 4/4 (16 T.)

**Autograph:** D-Bds (Partitur), am Ende datiert mit: „Cassel, den 20. April 1848“

**Erstdruck:** *Sextett / für / ZWEI VIOLINEN / ZWEI VIOLON UND ZWEI VIOLONCELL / componirt von / LOUIS SPOHR. / 140<sup>tes</sup> Werk. Pr. 3 Thlr. / Eigentum des Verlegers. Eingetragen in's Vereinsarchiv. / Cassel, Verlag von Carl Luckhardt. [1850], PN 153 (Stimmen)*

**Partiturerstdruck:** *String Sextet in C Major op. 140 (1848)*, in: *Selected Works of Louis Spohr 1784–1859*, Bd. 9/I, hrsg. mit Einleitung v. Clive Brown, New York/London: Garland Publishing 1987 \*

**Weitere Ausgaben:** 1.) *Sextett op. 140*, rev. u. hrsg. nach dem Erstdruck, München-Gräfelfing: Walter Wollenweber 1989, *Unbekannte Werke der Klassik und Romantik* Nr. 107, (Stimmen), D/Mbs, Signatur: 4 Mus.pr. 92.1087 \*; 2.) weitere: s. Folker Göthel, *Thematisch-bibliographisches Verzeichnis der Werke von Louis Spohr*, S. 237

### Doppelquartett Nr. 1 d-Moll op. 65

**Besetzung:** 4Vl, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** März/April 1823 in Kassel

**Satzfolge:** I. Allegro, d-Moll, 4/4 (233 T.) – II. Scherzo. Vivace, g-Moll, 6/4 (68 T.) – Trio, G-Dur, 6/4 (120 T.) – [Scherzo], g-Moll, 6/4 (64 T.) – III. Larghetto, B-Dur, 4/4 (54 T.) – IV. Finale. Allegretto molto, D-Dur, 4/4 alla breve (285 T.)



**Autograph:** Leipzig, Bibliothek Peters (Partitur), datiert „Cassel im April 1823“

**Erstdruck:** *Double / QUATUOR / pour / Quatre Violons, deux Violes / et deux Violoncelles / Composé / par / Louis Spohr / PROPRIETE DE L'EDITEUR. / Oeuv. 65. – Rth. 2. 12 gr. / LEIPZIG / au Bureau de Musique de C. F. Peters. [1825], PN 1831 (Stimmen)*

**Weitere Ausgaben:** **1.)** *Doppel-Quartett Nr. 1 d-Moll op. 65*, nach dem Neudruck von 1845 rev. und hrsg. von E. Schmitz (Louis Spohr: *Ausgewählte Werke*), Kassel/Basel: Bärenreiter [1951], Nr. BA 2303 (Partitur und Stimmen), D-Kl, Signatur: SB 57[2303 \*]; **2.)** weitere: s. Folker Göthel, *Thematisch-bibliographisches Verzeichnis der Werke von Louis Spohr*, S. 114

## Doppelquartett Nr. 2 Es-Dur op. 77

**Besetzung:** 4Vl, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** Dezember 1827 in Kassel

**Satzfolge:** **I.** Allegro vivace, Es-Dur, 4/4, (210 T.) – **II.** Menuetto, c-Moll, 3/4 (61 T.) – Trio, As-Dur, 3/4 (44 T.) – Menuetto da capo – Coda, c-Moll, 3/4 (29 T.) – **III.** Larghetto con moto, As-Dur, 6/8 (85 T.) – **IV.** Allegretto, Es-Dur, 2/4 (358 T.)

**Autograph:** D-Bds (Partitur), datiert „Cassel im December 1827“

**Erstdruck:** *Second / DOUBLE-QUATUOR / POUR / 4 Violons, / 2 Alt et 2 Violoncelles / composé / par / LOUIS SPOHR. / Op. 77. Propriété de l'Éditeur. Prix 2 2/3 Rthl. / Berlin / chez Ad. Mt. Schlesinger, Libraire et éditeur de musique. / Unter den Linden N°. 34. [1828], PN 1490 (Stimmen), D-Mbs, Signatur: 2 Mus.pr. 7811 \**

**Weitere Ausgaben:** **1.)** *DOPPEL-QUARTETT / für 4 Violinen, 2 Violon und / 2 Violoncelles / von / Louis Spohr / Op. 77*, Leipzig: Eulenburg [1892], PN 125 ; Repr.: *Selected Works of Louis Spohr 1784–1859*, Bd. 9/I, hrsg. mit Einleitung v. Clive Brown, New York/London: Garland Publishing 1987 (Partitur) \*; **2.)** weitere: s. Folker Göthel, *Thematisch-bibliographisches Verzeichnis der Werke von Louis Spohr*, S. 130

## Doppelquartett Nr. 3 e-Moll op. 87

**Besetzung:** 4Vl, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** Dezember 1832 bis Januar 1833 in Kassel

**Satzfolge:** **I.** Adagio, e-Moll, 3/4 (26 T.) – Allegro, e-Moll, 12/8 (175 T.) – **II.** Andante con Variazioni, C-Dur, 2/4 (153 T.) – **III.** Scherzo. Allegro, e-Moll, 3/4 (126 T.) – Trio, E-Dur, 3/4 (108 T.) – [Scherzo], e-Moll, 3/4 (163 T.) – **IV.** Finale. Allegro molto, E-Dur, 4/4 (412 T.)

**Autograph:** D-Bds (Partitur), datiert „Cassel im Januar 1833“

**Erstdruck:** *Troisième / DOUBLE QUATUOR / pour / quatre Violons, / deux Violes et deux Violoncelles / Composé / par / LOUIS SPOHR. / Oeuvre 87. Prix 10 Fr<sup>s</sup>. / Propriété de l'éditeur. / Bonn chez N. Simrock. [1833], PN 3078 (Stimmen)*

**Weitere Ausgaben:** **1.)** *Troisième DOUBLE QUATUOR / Pour quatre Violons, / deux Altos et deux Violoncelles, / Composé / PAR / LOUIS SPOHR / Œuv.: 87*, Paris: Richault [ca. 1835], PN 1025 R. (Stimmen), D-Mbs, Signatur: 4 Mus.pr. 92.343 \*; **2.)** *DOPPEL-QUARTETT / für 4 Violinen, 2 Violon und / 2 Violoncelles / von / Louis Spohr / op. 87*, Leipzig: A. Payne [1888], PN 130 (Partitur), D-Bs, Signatur: Mus.pr. 3342 \*; **3.)** weitere: s. Folker Göthel, *Thematisch-bibliographisches Verzeichnis der Werke von Louis Spohr*, S. 149

## Doppelquartett Nr. 4 g-Moll op. 136

**Besetzung:** 4Vl, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** April/Mai 1847 in Kassel



**Satzfolge:** I. Allegro, g-Moll, 6/8 (312 T.) – II. Larghetto, B-Dur, 3/4 (93 T.) – III. Scherzo. Moderato, d-Moll, 3/4 (41 T.) – Trio, D-Dur, 3/4 (61 T.) – Scherzo da capo – Coda, d-Moll, 3/4 (45 T.) – IV. Finale. Vivace, g-Moll, 4/4 alla breve, 6/4 (385 T.)

**Autograph:** D-DI (Partitur), datiert am Ende „Cassel, den 1. Juni 1847“

**Faksimile:** Reproduktion der ersten autographen Partiturseite des Scherzos in: Herfried Homberg, *Louis Spohr. Bilder und Dokumente seiner Zeit*, S. 156

**Erstdruck:** 4<sup>tes</sup> / DOPPEL-QUARTETT / FÜR 4 Violinen, 2 Bratschen / und / 2 Violoncells / componirt von / LOUIS SPOHR. / 136<sup>tes</sup> Werk Pr. 3 Thlr. / Eigentum des Verlegers. Eingetragen in's Vereins-Archiv. / Cassel / Verlag von Carl Luckhardt. [1849], PN 122 (Stimmen)

**Weitere Ausgaben:** 1.) *Doppelquartett op. 136*, neu durchgesehene Ausgabe, München-Gräfelfing: Walter Wollenweber 1995, (Partitur und Stimmen), D-Mbs, Signatur: 4 Mus.pr. 96.2444 \*; 2.) weitere: s. Folker Göthel, *Thematisch-bibliographisches Verzeichnis der Werke von Louis Spohr*, S. 230

## STAINLEIN, GRAF LUDWIG VON (\* 1819, † 1867)

### Sextett G-Dur op. 20

**Besetzung:** 2Vl, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** wahrscheinlich in Paris

**Satzfolge:** I. Allegro moderato, G-Dur, 3/4 (348 T.) – II. Adagio molto espressivo, Es-Dur, 3/4 (173 T.) – III. Scherzo. Allegretto vivace, g-Moll, 3/4 (68 T.) – Trio un poco piu tranquillo, Es-Dur, 3/4 (48 T.) – Scherzo da capo – Coda, g-Moll, 3/4 (28 T.) – IV. Finale. Allegro non troppo, G-Dur, 4/4 (100 T.) – un poco meno mosso, g-Moll, 4/4 (46 T.) – Tempo I, G-Dur, 4/4 (110 T.)

**Erstdruck:** *Sextuor / pour / deux Violons, deux Altos et deux Violoncelles / composé et dédié / À MES-SIEURS / ALFREDE HENRY HOLMES / PAR / LE COMTE / Louis de Stainlein / OP. 20. / Partition Pr. 2 Fl. 24 kr. / Parties séparées Pr. 5 Fl. 24 kr. / Propriété pour tous pays. / MAYENCE CHEZ LES FILS DE B. SCHOTT. / Bruxelles. Schott frères [...] Londres, Schott & Co<sup>ie</sup> [...] Paris Maison Schott. [...] / Dépôt général de notre fonds de Musique: / Leipzig, C. F. LEEDÉ. / Enregistré aux Archives de l'Union. / au Ministère de l'Intérieur de France et à Stationers Hall., PN 19075 (Stimmen), D-Mbs, Signatur: 4 Mus.pr. 10502 \*, PN 19075 (Partitur), D-Mbs, Signatur: 4 Mus.pr. 18071 \**

## STEPÁN, VACLAV (\* 12. Dez. 1889 in Pečky, † 24. Nov. 1944 in Prag)

### Sextett As-Dur op. 11 in einem Satz

**Besetzung:** 2Vl, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** 1917/18 in Prag

**Erstdruck:** Paris: Rouart, Lerolle & Co/Prag: Hudebni Matice 1923 (Partitur und Stimmen)

## STREICHER, THEODOR (\* 7. Juni 1874 in Wien, † 28. Mai 1940 in Wetzelsdorf)

### Sextett a-Moll/F-Dur

**Besetzung:** 2Vl, Va, Violotta, Vc, Kb

**Entstehung:** bis 1912

**Satzfolge:** I. Etwas gedehnt. Später leidenschaftlich bewegt – Sehr mäßig – Ziemlich bewegt – Ziemlich langsam und getragen – Im Anfangszeitmaß – Mäßig rasch – Langsam – Mäßig rasch, (a-Moll), 3/4, 9/8, 12/8, 4/4, 2/4 (286 T.) – II. Äußerst langsam. Mit großer Ruhe und tiefster Empfindung – Mit großer Abgeklärtheit – Erstes Zeitmaß, (F-Dur), 3/4 (176 T.) – III. Tanzsuite: Maestoso. Ziemlich breit – Allegro – Anfangstempo – Gemächlich – Noch etwas langsamer –

Gemächlich – Breit und derb – Ziemlich rasch – Wieder breit, doch etwas drängend, (D-Dur, fis-Moll, A-Dur), 3/4, 6/16, 3/8, 6/8 (244 T.) – **IV.** Stürmisch, mäßig schnell – Mäßig; ziemlich ruhig – Tempo I. – Ruhig dahinfließend – Etwas zurückgehalten – Sehr langsam – Gemäßigtes Haupttempo – Etwas rascher – Gemäßigtes Haupttempo – Ruhig dahinfließend – Haupttempo – Etwas zurückgehalten – Straff – Ganz langsam – Mäßig langsam – Ziemlich breit – Noch breiter – Etwas bewegter, (F-Dur), 4/4 alla breve, 4/4, 3/2, 3/2 (6/8), 2/4, 3/4, 6/4 (3/2), 6/8 (295 T.)

**Erstdruck:** *SEXTETT / FÜR 2 VIOLINEN, BRATSCHEN, VIOLONCELLO, VIOLONCELLO UND KONTRABASS / VON / THEODOR STREICHER / PARTITUR 6 M. n. / STIMMEN 9 M. n. / EIGENTUM DER VERLEGER FÜR ALLE LÄNDER / BREITKOPF & HÄRTEL • LEIPZIG / BERLIN – BRÜSSEL – LONDON – NEW YORK* [1912], D-Mbs, Signatur: Mus.pr. 3987 \*

**Bemerkungen:** Die Rückseite der Titelseite trägt den Hinweis: „Die Violotta darf bei öffentlichen Aufführungen nicht durch ein anderes Instrument ersetzt werden. Theodor Streicher.“; Ein gesondertes Blatt nach dem Titel trägt die Widmung: „Seinem lieben Vetter Max Pauer in Stuttgart zugeeignet.“; Im Kopftitel der ersten Partiturseite ist vermerkt: „Besetzung: Erste und zweite Violine, Bratsche, Violotta, Cello und Kontrabaß. (Die Violotta ist für Aufführungen verleihbar. Anfragen an Breitkopf & Härtel in Leipzig.)“; bei der Violotta handelt es sich um ein Streichsinstrument im Registerbereich zwischen Bratsche und Violoncello, das von Alfred Stelzner (1852–1906) um 1895 entwickelt wurde. Das Instrument ist auch im Sextett D-Dur op. 68 von Arnold Krug besetzt.

## STÜRMER, BRUNO (\* 9. Sept. 1892 in Freiburg i. Br., † 19. Mai 1958 in Bad Homburg)

### *Feierliche Musik für zwei Streichorchester oder zwei Quintette d-Moll op. 65*

**Besetzung:** 4Vl, 2Va, 2Vc, 2Kb

**Entstehung:** September 1930 wahrscheinlich in Kassel

**Satzfolge:** **I.** Präludium. Allegro moderato, molto con energia, d-Moll, 4/4 (116 T.) – **II.** Choral. Tranquillo, non troppo lento, g-Moll, 3/2, 4/2 (85 T.) – **III.** Fuge. Poco allegro, d-Moll, 4/4 (99 T.) – Subito piano e poco tranquillo, d-Moll, 4/4 (15 T.) – Presto, d-Moll, 3/2, 2/2 (10 T.)

**Erstdruck:** Umschlag: *DAS KLEINE ORCHESTER / Werke des Reichsverbandes für Volksmusik / in der Reichsmusikkammer / BRUNO STÜRMER / op. 65 / Feierliche Musik, Titel: EDITION / TONGER / BAND 844 / FEIERLICHE MUSIK / für zwei Streichorchester / oder zwei Quintette / von Bruno Stürmer / op. 65 / P.J. TONGER • KÖLN A. RH.* [1931], PN P. J. T. 8130 (Partitur), D-Mbs, Signatur: 4 Mus.pr. 13913, 4 Mus.pr. 6567 \*

**Bemerkungen:** Der Kopftitel der ersten Partiturseite trägt die Widmung: „Frau Else Storck zu eigen“; auf der Rückseite des Titelblattes ist folgendes Vorwort abgedruckt: „Die in unserer ‚Reihenfolge‘ erschienenen Ouvertüren (Suiten) von Fux und Händel verkörpern einen Typ feierlicher Eröffnungstücke, wie sie die Barockzeit liebte und zu hoher Vollendung entwickelte. Gleich anderen Erscheinungen der älteren Kunst hat heute auch die Suite in kleinerer Besetzung an Boden gewonnen. In diese Richtung gehört die hier vorgelegte ‚Feierliche Musik‘ von Bruno Stürmer. Aus dem Gegeneinander und der Zusammenfassung zweier Streichergruppen schöpft sie ihre Kraft, größere technische Schwierigkeiten meidet sie, macht aber von polyphoner Linienführung und neuzeitlichen Klangwirkungen Gebrauch. / Einem festlichen ‚Praeludium‘ folgt ein wehevoller ‚Choral‘. Der Schlusssatz, eine ‚Fuge‘ nimmt zweimal seinen Ausgang von einstimmigen Themen und schwingt sich zu neuem kraftvollen Ende auf. / Wir hoffen, daß Kenntnis und Verständnis für die musikalischen Bestrebungen der Jetztzeit in recht vielen Vereinigungen und Schülerorchestern durch dieses Werk gefördert werden. / Prof. Dr. H. Lemacher. Dr. Paul Mies.“

**SUTER, HERMANN** (\* 28. April 1870 in Kaiserstuhl/Aargau, † 22. Juni 1926 in Basel)

### Sextett C-Dur op. 18

**Besetzung:** 2Vl, Va, 2Vc, Kb

**Entstehung:** 1921 in Basel

**Satzfolge:** **I.** Lento. Sehr ruhig und feierlich, C-Dur, 4/4 (22 T.) – Allegro energico, C-Dur, 4/4 (71 T.) – Tranquillo, cis-Moll, 4/4 (29 T.) – Molto tranquillo – Tempo I, energico, C-Dur, 4/4 (106 T.) – **II.** Vivace, C-Dur, 7/8, 9/8 (20 T.) – Des-Dur, 9/8 (16 T.) – Vivace risoluto, c-Moll, 9/8, 12/16 (55 T.) – C-Dur, 7/8, 9/8 (24 T.) – Tranquillo grazioso, A-Dur, 9/8 (12 T.) – Vivace risoluto, c-Moll, 9/8, 12/16, 6/8 (54 T.) – **III.** Canzona, cis-Moll, 4/8 (36 T.) – Poco agitato, cis-Moll, 2/4 (12 T.) – Des-Dur, 6/8 (34 T.) – Tempo iniziale, cis-Moll, 12/16 (4/8) (65 T.) – **IV.** Poco sostenuto, cis-Moll, 6/8 (64 T.) – C-Dur, 6/8 (18 T.) – Allegro vivo con spirito, C-Dur, 2/4 (91 T.) – A-Dur, 2/4 (18 T.) – d-Moll, 2/4 (28 T.) – A-Dur, 2/4 (52 T.) – C-Dur, 2/4 (21 T.) – Tempo agitato – Sempre vivace e brusco, f-Moll, 2/4 (81 T.) – C-Dur, 2/4, 6/8 (235 T.)

**Erstdruck:** Leipzig/Zürich: Gebr. Hug & Co [1921], Nr. G. H. 5808 (Stimmen); *Herrn Louis La Roche-Burckhardt gewidmet / SEXTETT / C dur / für zwei Violinen, Viola, zwei Violoncelli / und Contrabaß von / Hermann Suter / Op. 18 / Eigentum von / Gebrüder Hug & Co. und mit deren Genehmigung / in Eulenburgs kleine Partitur-Ausgabe aufgenommen, / Ernst Eulenburg, Leipzig [1921], Nr. G. H. 5808, D-Dl, Signatur: Magazin 1.Mus.8.801 \**

**Bemerkung:** Auf dem Blatt, das dem Titel im Partiturerstdruck folgt, ist gesondert angegeben: *Hermann Suter / SEXTETT IN C-DUR / für zwei Violinen, Viola, / zwei Violoncelli / und Contrabaß / op. 18 / Lento / Allegro energico / Vivace --- / Canzona, Andante --- / Sostenuto / Rondo, Allegro / vivo (Tema svizzero)*

**SVENDSEN, JOHAN SEVERIN** (\* 30. Sept. 1840 in Oslo, † 14. Juni 1911 in Kopenhagen)

### Oktett A-Dur op. 3

**Besetzung:** 4Vl, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** 1866 in Leipzig (Abschluss der Komposition am 20. Feb.)

**Satzfolge:** **I.** Allegro risoluto ben marcato, A-Dur, 4/4 (295 T.) – **II.** Allegro scherzoso E-Dur, 3/4 (40 T.) – Un poco più vivo, E-Dur, 3/4 (203 T.) – Poco lento, E-Dur, 3/4 (20 T.) – Tempo primo, E-Dur, 3/4 (104 T.) – **III.** Andante sostenuto, C-Dur, 3/4, 9/8 (204 T.) – **IV.** Finale. Moderato, A-Dur, 4/4 (24 T.) – Allegro assai con fuoco, A-Dur, 2/4 (339 T.)

**Erstdruck:** Leipzig: Breitkopf & Härtel 1867

**Partiturausgabe:** *Partitur-Bibliothek / Oktette, Septette und Sextette / [...] / Svendsen, Oktett, A dur, für 4 Violinen, 2 Bratschen und / 2 Violoncelle. Op. 3 / Eigentum der Verleger für alle Länder. / Breitkopf & Härtel, / LEIPZIG, BRÜSSEL, LONDON, NEW YORK; Kopftitel über der ersten Partiturseite: Octett / für 4 Violinen, 2 Bratschen und 2 Violoncelle / componirt von / JOHAN S. SVENDSEN. / Op. 3. / Ihrer Majestät Louise, Königin von Schweden und Norwegen, in tiefster Dankbarkeit und Ehrfurcht gewidmet, PN Part.B.1157, D-Mbs, Nachlass Henri Marteau, Signatur: 4 Mus.Pr. 61526 \**

**Weitere Ausgaben:** *Oktett A-Dur*, neu durchgesehene Ausgabe, München-Gräfelfing: Verlag Walter Wollenweber [1989], *Unbekannte Werke der Klassik und Romantik*, Nr. WW 76 (Stimmen), D-Mbs, Partitur: 4 Mus.pr. 92.1092 \*

**Bemerkungen:** Das Oktett wurde am 9. Mai 1866 im Rahmen eines Prüfungskonzertes des Leipziger Konservatoriums im Gewandhaus uraufgeführt. – Am oberen rechten Rand der ersten Seite der oben verzeichneten Partiturausgabe aus dem Nachlass Henri Marteau ist folgende Aufführung handschriftlich vermerkt: „14. April 1904 / Conservatoire de Musique / Genève /

1. Viol. Robert Pollak (Vienne) / 2. " [Viol.] Raym. Gautier (Genève) / 3. " [Viol.] L. Murphy (Chicago) / 4. " [Viol.] Hans Blume (Hambou[rg]) / 1. Alto Saul Braut ( Savanne [?]) / 2. " [Alto] Louis Van Laar (Utrecht) / 1. Violone. Prof A. Lang (Genève) / 2. Violone. A. Kunz (Genève)"; die Partitur trägt zahlreiche Interpretationsbezeichnungen.

**THIERIOT, FERDINAND** (\* 7. April 1838 in Hamburg, † 8. Aug. 1919 in Hamburg-Uhlenhorst)

### Sextett D-Dur

**Besetzung:** 2Vl, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** bis 1810 wahrscheinlich in Hamburg

**Satzfolge:** I. Allegro non troppo, D-Dur, 4/4 alla breve (132 T.) – C-Dur, 4/4 alla breve (87 T.) – D-Dur, 4/4 alla breve (35 T.) – B-Dur, 4/4 alla breve (54 T.) – D-Dur, 4/4 alla breve (64 T.) –

II. Intermezzo. Allegro, h-Moll, 3/4 (142 T.) – Vivace, G-Dur, 2/4 (114 T.) – Allegro da capo –

III. Adagio non troppo, B-Dur, 3/8 (59 T.) – b-Moll, 3/8 (34 T.) – cis-Moll, 3/8 (10 T.) – B-Dur, 3/8 (81 T.) – IV. Allegro vivace, D-Dur, 4/4 alla breve (251 T.) – B-Dur, 4/4 alla breve (17 T.) –

D-Dur, 4/4 alla breve (57 T.)

**Autograph:** *Streich-Sextett / Ferd. Thieriot* (Partitur), D-Hs, Signatur: NFT: Ae04a: 1; *Sextett für 2 Violinen, 2 Bratschen und 2 Violoncell / Ferd. Thieriot* (Stimmen), D-Hs, Signatur: NFT: Ae04c: 1

**Abschrift:** Partiturskopie im Archiv des Amadeus-Verlages mit der Datierung: „HM. Basel den 27. Mai 1910“

**Erstdruck:** *Ferdinand Thieriot / 1838 – 1919 / Sextett in D-dur / für 2 Violinen, 2 Violoncelli / op. post. / [...] / Herausgegeben von / BERNHARD PÄULER / ERSTDRUCK • FIRST EDITION / AMADEUS VERLAG • BERNHARD PÄULER • WINTERTHUR / SCHWEIZ / 2002 / AMADEUS / BP 1197* (Partitur und Stimmen), D-Hs, Signatur: M B/14716 \*

### Oktett C-Dur op. 78

**Besetzung:** 4Vl, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** bis 1903 wahrscheinlich in Hamburg

**Satzfolge:** I. Allegro, C-Dur, 4/4 (38 T.) – E-Dur, 4/4 (67 T.) – As-Dur, 4/4 (29 T.) – a-Moll/C-Dur, 3/4, 4/4 (169 T.) – II. Adagio, A-Dur, 3/4 (62 T.) – C-Dur, 3/4 (8 T.) – A-Dur, 3/4 (74 T.) –

III. Scherzo. Presto, C-Dur, 3/8 (302 T.) – [Trio] Tempo moderato, a-Moll, 2/4 (28 T.) – Più

Allegro, a-Moll, 3/4 (32 T.) – Tempo I, a-Moll, 2/4 (10 T.) – Scherzo da capo – IV. Andante mesto, C-Dur, 4/4 (16 T.) – Allegro con fuoco, c-Moll, 4/4 alla breve (175 T.) – F-Dur, 4/4 alla

breve (40 T.) – C-Dur, 4/4 alla breve (140 T.)

**Autograph:** *Oktett für Saiteninstrumente / Ferd. Thieriot* (Partitur), D-Hs, Partitur: NFT: Ae03a:1

**Erstdruck:** Kopftitel: *OCTETT / Ferd. Thieriot, Op. 78*, Leipzig, Bartholf Senff 1903 (Stimmen), D-Mst \*

**Weitere Ausgabe:** Kassel: Kammermusik Verlag Hans-Ruprecht Bitterhof, Nr. 8078 (Partitur und Stimmen)

**WEIGL, KARL** (\* 6. Feb. 1881 in Wien, † 11. Aug. 1949 in New York)

### Streichsextett d-Moll/D-Dur op. 30

**Besetzung:** 2Vl, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** 1906 in Wien

**Satzverlauf:** Mäßig langsam. Andante mosso, d-Moll, 3/4 (53 T.) – Etwas belebter. Un poco più animato, es-Moll, 3/4 (83 T.) – Tempo I<sup>mo</sup>, d-Moll, 3/4 (98 T.) – Lebhaft. Vivace, cis-Moll, 3/4 (78 T.) – C-Dur, 3/4 (46 T.) – Moderato, b-Moll, 4/4, 3/2 (30 T.) – Tempo primo (molto vivace), a-Moll, 3/4 (14 T.) – cis-Moll, 3/4 (18 T.) – F-Dur, 3/4 (36 T.) – fis-Moll, 3/4 (36 T.) – Furioso, cis-Moll/E-Dur, 3/4 (58 T.) – Mäßig. Moderato, es-Moll, 4/4 (16 T.) – Ruhig calmo, a-Moll, 4/4 (21 T.) – Stürmisch bewegt, molto mosso e tempestuoso, a-Moll, 4/4 (25 T.) – Ruhig bewegt. Tempo mosso ma più calmo, E-Dur, 4/4 (12 T.) – C-Dur, 4/4 (18 T.) – breit (largamente) – Ziemlich bewegt, Es-Dur, 4/4 (14 T.) – Adagio, Sehr langsam, D-Dur, 4/4 (23 T.) – Sehr innig, H-Dur, 3/4, (22 T.) – Fis-Dur, 3/4 (23 T.) – Immer sehr ruhig, A-Dur, 3/4 (14 T.) – C-Dur (18 T.) – Bewegt und schwungvoll, Des-Dur, 3/4 (18 T.) – Immer stürmisch bewegt, D-Dur, 4/4 (48 T.)

**Autograph:** A-Wn, Signatur: Mus.Hs. 36836; US-NYp, Signatur: JOB 73-143

**Bearbeitung:** 1931 als *Rhapsodie* für Streichorchester (2Vl, 2Va, 2Vc, Kb)

**Erstdruck:** *An Aubry und Käte Kempner / Rhapsodie für Streichorchester / [Streichsextett D-moll / FÜR / 2 Violinen, Violen und 2 Violoncelli] / von / Karl Weigl / Op. 30 / PARTITUR / Wird das Stück in seiner ursprünglichen Fassung als / Streichsextett gespielt fällt der Kontrabass weg, desgleichen / sind dann natürlich die Bezeichnungen / Solo u. Tutti / div. u. unis / gegen- / standslos. / Aufführungsrecht vorbehalten / Droits d'exécution réservés / UNIVERSAL-EDITION / Aktiengesellschaft / Wien – Leipzig / Copyright 1935 by Universal-Ed.; Repr.: REPERTOIRE EXPLORER / KARL WEIGL / Rhapsodie für Streichorchester op. 30 / [Streichsextett d-Moll] / Study Score 162, München: Musikproduktion Höflich 2003, D-Mst, Signatur: 65 T 23 \**

**Bemerkungen:** Das Sextett wurde am 13. Nov. 1907 auf Vermittlung Gustav Mahlers vom Rosé-Quartett im Wiener Bösendorfer-Saal aus dem Manuskript uraufgeführt.

## WILM, NICOLAI VON (\* 4. März 1834 in Riga, † 20. Feb. 1911 in Wiesbaden)

### Sextett h-Moll op. 27

**Besetzung:** 2Vl, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** ca. 1875 in St. Petersburg

**Satzfolge:** **I.** Larghetto, h-Moll, 2/4 (24 T.) – Allegro vivace, h-Moll, 4/4 alla breve (435 T.) – **II.** Andante espressivo, G-Dur, 2/4 (191 T.) – **III.** Allegro molto, D-Dur/h-Moll, 3/4 (133 T.) – [Trio] Meno mosso, H-Dur, 3/4 (87 T.) – Allegro molto da capo – **IV.** Allegro con brio, H-Dur, 4/4 (217 T.)

**Erstdruck:** Leipzig: D. Rahter 1882 (Stimmen)

**Partiturausgabe:** *SEXTETT / H-moll / für / 2 Violinen, 2 Violen und / 2 Violoncelli / von Nicolai von Wilm. / op. 27 / Eigentum von D. Rahter, Leipzig, / und mit dessen besonderer Genehmigung in die kleine / Partitur-Ausgabe aufgenommen. / Ernst Eulenburg, Musikverlag, / Leipzig. [1899], PN E.E.1327, D-Mbs, Signatur: 8<sup>o</sup> Mus.pr. 2411 \**

### Nonett a-Moll op. 150

**Besetzung:** 4Vl, 2Va, 2Vc, Kb

**Entstehung:** 25. Nov. 1873 bis 6. Feb. 1874 in St. Petersburg

**Satzfolge:** **I.** Moderato, ma appassionato, a-Moll, 4/4 (301 T.) – **II.** Adagio con sentimento, F-Dur, 4/4 (97 T.) – **III.** Scherzo. Molto vivace e leggiaramente, C-Dur, 2/4 (146 T.) – [Trio] Meno mosso, quasi Allegretto, As-Dur, 3/4 (86 T.) – Tempo I di Scherzo, C-Dur, 2/4 (165 T.) – Coda. Meno mosso, quasi Allegretto / Tempo I di Scherzo, C-Dur, 3/4 / 2/4 (79 T.)

**Erstdruck:** *NONETT / für / 4 Violinen, 2 Bratschen, 2 Violoncells und Contrabaß / Komponiert / von / Nicolai von Wilm / (1834–1911) / op. 150 / Kleine Partitur M. 3.50 ... Stimmen M. 15.– / Eigentum des Verlegers für alle Länder / Albert Schwieck • Leipzig [1911], D-Mmb, Signatur: Mpr T 23 \**

**Bemerkungen:** Der Entstehungszeitraum ist folgendermaßen im Erstdruck angegeben: „Angefangen am Katharinen-Tage, den 25. November 1873, beendet den 6. Februar 1875. / St. Petersburg.“

## **WRANITZKY, ANTON** (\* 13. Juni 1761 in Nová Říše, † 6. Aug. 1820 in Wien)

### **1. Sextett B-Dur**

**Besetzung:** 2Vl, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** bis 1807 in Wien oder Roudnice

**Satzfolge:** **I.** Allegro con spirito, B-Dur, 4/4 – **II.** Adagio, Es-Dur, 4/4 – **III.** Finale. Allegro molto, B-Dur, 2/4

**Abschrift/?Autograph:** CZ-Nlobkowicz, Signatur: X Hd 44 (Stimmen) \*

### **2. Sextett G-Dur**

**Besetzung:** 2Vl, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** bis 1807 in Wien oder Roudnice

**Satzfolge:** **I.** Allegro, G-Dur, 4/4 – **II.** Andantino, e-Moll, 2/4 – **III.** Finale. Adagio, G-Dur, 4/4 – Allegretto, G-Dur, 6/8

**Abschrift/?Autograph:** CZ-Nlobkowicz, Signatur: X Hd 45 (Stimmen) \*

### **3. Sextett D-Dur**

**Besetzung:** 2Vl, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** bis 1807 in Wien oder Roudnice

**Satzfolge:** **I.** Allegro maestoso, D-Dur, 4/4 – **II.** Adagio con moto, A-Dur, 2/4 – **III.** Allegro, D-Dur, 2/4

**Abschrift/?Autograph:** CZ-Nlobkowicz, Signatur: X Hd 46 (Stimmen) \*

### **4. Sextett Es-Dur**

**Besetzung:** 2Vl, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** bis 1807 in Wien oder Roudnice

**Satzfolge:** **I.** Adagio, Es-Dur, 3/4 – **II.** Allegretto un poco moderato, Es-Dur, 2/4 – **III.** Menuetto. Allegretto, Es, 3/4 – Trio, Es-Dur, 3/4 – Menuetto da capo – **IV.** Rondo. Allegro assai, Es-Dur, 2/4

**Abschrift/?Autograph:** CZ-Nlobkowicz, Signatur: X Hd 47 (Stimmen) \*

### **5. Sextett F-Dur**

**Besetzung:** 2Vl, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** bis 1807 in Wien oder Roudnice

**Satzfolge:** **I.** Allegro, F-Dur, 3/4 – **II.** Larghetto, B-Dur, 2/2 – **III.** Finale. Allegro con fuoco, F-Dur, 2/4

**Abschrift/?Autograph:** CZ-Nlobkowicz, Signatur: X Hd 48 (Stimmen) \*

### **6. Sextett C-Dur**

**Besetzung:** 2Vl, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** bis 1807 in Wien oder Roudnice



**Satzfolge:** **I.** Allegro, C-Dur, 4/4 – **II.** Romance, F-Dur, 2/2 – **III.** Finale con Variazioni. Andantino, C-Dur, 2/4

**Abschrift/?Autograph:** CZ-Nlobkowicz, Signatur: X Hd 49 (Stimmen) \*

**ZELLNER, JULIUS** (\* 18. Mai 1832 in Wien, † 28. Juli 1900 in Müzzzuschlag)

### **Sextett Es-Dur op. 32**

**Besetzung:** 2Vl, 2Va, 2Vc

**Entstehung:** 1880 wahrscheinlich in Wien

**Satzfolge:** **I.** Allegro moderato, Es-Dur, 6/8 (352 T.) – **II.** Allegro non tanto, Es-Dur, 3/4 (128 T.) – Trio, c-Moll, 3/4 (80 T.) – Scherzo da capo – **III.** Andante, As-Dur, 4/4 (126 T.) – **IV.** Finale. Allegro vivace, Es-Dur, 4/4 alla breve (514 T.) – Adagio, Es-Dur, 4/4 alla breve (4 T.)

**Abschrift:** Partiturabschrift aus dem Jahr 1901 im Archiv des Amadeus-Verlags; die Partitur trägt am Ende die Datierung „comp. 1880“.

**Erstdruck:** *Sextett Es-Dur für 2 Violinen, 2 Violen und 2 Violoncelli op. 32*, hrsg. v. Bernhard Päuler, Winterthur: Amadeus 2003, Nr. BP 1202 (Partitur und Stimmen), D-Mbs, Signatur: 4 Mus.pr. 2004.821 \*

**ZÖLLNER, RICHARD** (\* 16. März 1896 in Metz, † 15. April 1954 in Konstanz)

### **3 Stücke für Streichsextett**

**Entstehung:** bis 1924 wahrscheinlich in München

**Bemerkungen:** Die drei Sextettsätze gehören zu den Kompositionen, mit denen sich Zöllner im Frühjahr 1924 ohne Erfolg für eine Aufführung bei den vierten „Donaueschinger Kammermusikaufführungen“ beworben hatte. Mehr als die kurze Notiz „3 Stücke f. Streichsextett P.[artitur] Ms.“ im Eingangsbuch, in dem die eingesandten Kompositionen vom Donaueschinger Musikdirektor Heinrich Burkard verzeichnet wurden (D-DO, Eingangsbuch „Kompositionen 1924“, fol. 8v), ist über das Werk nicht bekannt.

# ANHANG

## 1. Kammermusikœuvre von Andreas Romberg und Louis Spohr

Andreas Romberg		Louis Spohr	
Streichquartett D	1790		
Streichquartette C op. 67/1, G op. 67/2, fis op. 67/3	bis 1793		
Streichquartett Es op. 1/1	1794		
Streichquartett a op. 1/2,	1795		
Streichquartett F op. 1/3	1796		
Streichquartette E op. 2/1, B op. 2/3	1797		
	1798		
Streichquartett a op. 2/2	1799		
Streichquartett D op. 5/2			
Streichquartette Es op. 5/1, f op. 5/3	1800		
Streichquartett g op. 16/2	1801		
Quatuor brillant A op. 11	1802		
Streichquartette D op. 7/1, C op. 7/3	1803		
Streichquartett E op. 7/2	1804		
Streichquartett B op. 16/3			
<i>Capriccio</i> op. 52			
Streichquartett F op. 16/1	1805	Streichquartette C op. 4/1, g op. 4/2	
<i>Trois airs variés</i> op. 17/3			
Streichquartett h op. 30/1	1806	Quatuor brillant d op. 11	
<i>Trois airs variés</i> op. 17/1 u. op. 17/2			
Grand Quintetto e op. 23	1807		
	1808	Streichquartette Es op. 15/1, D op. 15/2	
	1809		
Streichquartette A op. 30/2, F op. 30/3	1810		
	1811		
	1812	Streichquartett g op. 27	
<i>Tre Rondi alla Pollacca</i> op. 34	1813	Streichquartett f op. 29/3	
<i>Fantasie</i> op. 40		Nonett F op. 31	
		Quintett G op. 33/2	
	1814	Streichquartett A op. 30	
		Oktett E op. 32	
		Quintett Es op. 33/1	
		Streichquartett Es op. 29/1	
Streichquartett fis op. 53/2	1815	Streichquartett C op. 29/2	
	1816		
Streichquartette G op. 53/1, Es op. 53/3	1817	Quatuor brillant E op. 43	
	1818	Streichquartette C op. 45/1, e op. 45/2, f op. 45/3	
Quintett Es op. 58	1819	Quatuor brillant h op. 61	
Streichquartette e op. 59/1, C op. 59/2 D op. 59/3			
<i>Psalmodie</i> op. 65/3 für 2 Chöre			

Andreas Romberg		Louis Spohr	
<i>Psalmmodien</i> für 2 Chöre op. 65/2, op. 65/4	1820		
<i>Psalmodie</i> op. 65/7 <i>Halleluja</i> für 4 Chöre			
Doppelquartett d (Fragment)	1821	Messe c op. 54 f. 5 Soli u. Doppelchor	
		Streichquartette Es op. 58/1, a op. 58/2	
	1822	Streichquartett G op. 58/3	
	1823	Doppelquartett d op. 65	
		Quatuor brillant A op. 68	
	1824		
	1825		
	1826	Quintett h op. 69	
		Streichquartette a op. 74/1, B op. 74/2, d op. 74/3	
	1827	Doppelquartett Es op. 77	
	1828	Streichquartette E op. 82/1, G op. 82/2	
	1829	Streichquartett a op. 82/3	
		Quatuor brillant Es op. 83	
	1830		
	1831	Violinschule WoO 45	
		Streichquartett d op. 84/1	
	1832	Streichquartette As op. 84/2, h op. 84/3	
		Drei Psalmen op. 85 f. Doppelchor	
	1833	Doppelquartett e op. 87	
	1834	Quintett a op. 91	
	1835	Quatuor brillant A op. 93	
	1836		
	1837		
	1838	„Vater unser“ WoO 70 f. 2 Männerchöre u. Orchester	
		Quintett g op. 106	
	1839		
	1840		
	1841	7. Symphonie C op. 121 f. 2 Orchester	
	1842		
	1843		
	1844	Quintett e op. 129	
	1845	Quartettkonzert a op. 131	
	1846	Streichquartett A op. 132	
	1847	Doppelquartett g op. 136	
	1848	Streichsextett C op. 140	
	1849	Streichquartett C op. 141	
	1850	Quintett g op. 144	
	1851	Streichquartett G op. 146	
	1852		
	1853		
	1854		
	1855	Streichquartett Es op. 152	
	1856	Streichquartett Es WoO 41	
	1857	Streichquartett g WoO 42	

## 2. Louis Spohr: Doppelquartette. Dokumentation der frühen Aufführungsgeschichte

### 1. Doppelquartett op. 65 (1823)

- 1823 **Kassel**, erstmals von Spohr in seinem Zirkel, bei Hofmarschall von der Malsburg, mit den „fähigsten“ seiner Schüler und einem zweiten Violoncellisten aus dem Orchester<sup>1</sup>
- Winter 1824/25 **Kassel**, 5. Abonnement-Konzert, Spohr mit den „besseren Künstlern des Orchesters“<sup>2</sup>
23. 01. 1825 **Wien**, „Abonnement-Quartett des Hrn. Schuppanzigh“<sup>3</sup>
- April 1825 **Wien**, Abonnement-Konzert von Schuppanzigh<sup>4</sup>
03. 12. 1825 **Wien**, Abonnement-Konzert von Schuppanzigh<sup>5</sup>
- 1826 **Pest**, Konzert des Cellisten Borzaga<sup>6</sup>
- April/Mai 1826 **Leipzig**, Quartettgesellschaft von Heinrich A. Matthäi (*Gewandhaus-Quartett*)<sup>7</sup>
15. 12. 1827 **München**, Ausführende: u. a. Horn, Sigl, Schüle, Wilkoszofsky<sup>8</sup>
- Frühjahr 1832 **Berlin**, Matinée der Gebrüder Ganz<sup>9</sup>
- Saison 1833/34 **Hamburg**, Quartettunterhaltung der Musikalien-Handlung von Böhme<sup>10</sup>
- Dez. 1834 **Prag**, Aufführung durch Pixis mit Hüttner, Machaczek, Mildner, Bartak, Bloch, Kral<sup>11</sup>
- Okt./Nov. 1835 **Berlin**, im „neuen Saale des Englischen Hauses“, eine „nach L. Spohr's Doppelquartett in D moll, für 2 Violinen, Bratsche u. Violoncell mit Orchesterbegleitung eingerichtete [...] Concertante“; Ausführende: H. Ries, Maurer, Böhmer, Just, Taubert<sup>12</sup>
- Jan. 1836 **Frankfurt a. M.**, im privaten Zirkel bei Wilhelm Speyer zusammen mit den Doppelquartetten opp. 77 u. 87 sowie Mendelssohns Oktett<sup>13</sup>
- Feb. 1837 **Berlin**, eine „nach dem ersten Satze von Spohr's Doppelquartett in D moll, für 2 Violinen, Viola und Violoncell, mit Orchester-Begleitung zweckmässig arrangierte Quartett-Concertante“<sup>14</sup>
10. 02. 1838 **Leipzig**, „Quartettunterhaltung“ von KM Hubert Ries aus Berlin mit Ries, Klengel, Hunger, Grenser<sup>15</sup>
- Frühjahr 1838 **Prag**, in einem der „Fasten-Quartette“ des Prof. Pixis<sup>16</sup>
- Feb. 1839 **Berlin**, Zimmermannsche Soirée<sup>17</sup>
07. 03. 1840 **Leipzig**, 6. Abendunterhaltung im Gewandhaus zusammen mit Mendelssohns Oktett, mit KM Kalliwoda und Mendelssohn (Va)<sup>18</sup>
02. 07. 1843 **London**, Queen Square Select Society, Musical Festival in Honour of the Arrival of Spohr in London, zusammen mit den Doppelquartetten opp. 77 u. 87<sup>19</sup>
08. 01. 1845 **Prag**, Platteissaal, Wohltätigkeitskonzert mit Herdtmann, Traeg, Arnold, Labler, Riedl, Polz, Arbes, Czerwa<sup>20</sup>

31. 01. 1846 **Leipzig**, 1. Musikalische Abendunterhaltung im Saale des Gewandhauses; Ausführende: David, Klengel, Sachse, Weißenborn, Gade, Hunger, Ganz, Wittmann (Mendelssohn war anwesend)<sup>21</sup>
- Frühjahr 1855 **Hannover**, Konzert der königlichen Kapelle, Spohr vom König eingeladen; unter den Ausführenden: Kömpel (I-VI 1), Joachim (II-VI 1)<sup>22</sup>
- Jan. 1858 **Bremen**, Kunstverein, während Spohrs Bremer Aufenthalt auf Einladung von Musikdirektor Engel<sup>23</sup>
29. 03. 1859 **Leipzig**, Gewandhaus: „Sechste und letzte Abendunterhaltung für Kammermusik“; Ausführende: Dreyschock, Haubold, Röntgen, Maczewski, Hermann, Hunger, Fr. u. L. Grützmacher<sup>24</sup>
- ca. 1860 **Hamburg**, Quartett-Aufführungen von Bargheer<sup>25</sup>
- Dez. 1864 **Leipzig**, 3. Abendunterhaltung für Kammermusik im Gewandhaus; Ausführende: David, Dreyschock, Hermann, Lübeck, Röntgen, Haubold, Hunger, Pester<sup>26</sup>

## 2. Doppelquartett op. 77 (1827)

- Dez. 1827 **Kassel**, „Winter-Concert“, erste öffentliche Aufführung mit Spohr<sup>27</sup>
- Nov. 1828 **Wien**, „nachmittägliches Abonnement-Quartett“ von Schuppanzigh<sup>28</sup>
- Jan. 1836 **Frankfurt a. M.**, im privaten Zirkel bei Wilhelm Speyer zusammen mit den Doppelquartetten opp. 65 u. 87 sowie Mendelssohns Oktett<sup>29</sup>
02. 07. 1843 **London**, Queen Square Select Society, Musical Festival in Honour of the Arrival of Spohr in London, zus. mit den Doppelquartetten opp. 65 u. 87<sup>30</sup>
20. 01. 1847 **Kassel**, morgendliches Ständchen zum 25. Dienstjubiläum Spohrs als Kapellmeister in Kassel; Ausführende: Spohrs Schüler J. Bott und A. Malibran sowie Musiker der Hofkapelle<sup>31</sup>

## 3. Doppelquartett op. 87 (1833)

- Juni 1833 **Berlin**, Aufführung mit Konzertmeister Léon de Saint-Lubin<sup>32</sup>
- Winter 1833 **Kassel**, „extraordinäres Kränzchen“ bei Spohr<sup>33</sup>
- Jan. 1836 **Frankfurt a. M.**, im privaten Zirkel bei Wilhelm Speyer zusammen mit den Doppelquartetten opp. 65 u. 77 sowie Mendelssohns Oktett<sup>34</sup>
- Frühjahr 1837 **Prag**, Konzert von Pixis<sup>35</sup>
- Winter 1837/38 **Breslau**, Abonnement-Quartett des Breslauer Künstlervereins, mit Lüstner, Klingenberg, Köhler, Kahl – Schnabel, Katsch, Hesse, Bröer<sup>36</sup>
- 1838 **Wien**, Konzert von Hellmesberger<sup>37</sup>
- Dez. 1839 **Prag**, Konzert von Pixis<sup>38</sup>
- Pfingsten 1840 **Aachen**, Niederrheinisches Musikfest, Quartettkonzert der Gebrüder Müller im Redoutensaale zusammen mit Spohr<sup>39</sup>

02. 07. 1843 **London**, Queen Square Select Society, Musical Festival in Honour of the Arrival of Spohr in London, zusammen mit den Doppelquartetten opp. 65 u. 77<sup>40</sup>
28. 06. 1845 **Kassel**, Konzert des „Kammermusik“ Braun, zum größten Teil von Spohrs Schülern gespielt<sup>41</sup>
- 1846 **Leipzig**, „Musikparthie“ bei Voigts mit Spohr und Mendelssohn (Va)<sup>42</sup>
22. 01. 1847 **Kassel**, Feier von Spohrs „Quartettkränzchen“ zu dessen 25. Dienstjubiläum als Kapellmeister in Kassel unter der Leitung seines Schülers Bott; Mitwirkende: Bott, A. Kömpel, Weidemüller, Knoop – Hilf, Neumann, Malibran, Schubert<sup>43</sup>
04. 05. 1847 **London**, Konzert der Beethoven-Quartet-Society zu Ehren Mendelssohns, zusammen mit dessen Oktett, Ausführende: Spohr, Joachim, Hill, Piatti – Sainton, Goiffrie, Thomas, Rousselot<sup>44</sup>
- Sommer 1847 **London**, Konzert der Beethoven Society „Homage to Spohr“ (mit nur Spohr’schen Werken) mit Spohr (I-VI 1), Joachim und Sainton<sup>45</sup>
31. 10. 1847 **Kassel**, Quartett-Matinée Spohrs zugunsten Alexander Malibrans im Adolph’schen Saal; Ausführende: Spohr, Malibran, Hilf, J. Bott, Hugo Stähle, Weidemüller, Knoop, Schuppert<sup>46</sup>
- Sommer 1850 **Breslau**, kleiner Saal der Aula, Konzert der „Musikfreunde“ vor großer Anzahl geladener Gäste mit Spohr, zusammen mit dem Sextett op. 140<sup>47</sup>
- 1850 **Kassel**, in Spohrs Quartettzirkel<sup>48</sup>
- 1859 **Wien**, Konzert von Hellmesberger<sup>49</sup>
- Frühjahr 1860 **Wien**, Quartettsoirée von Vieuxtemps zusammen mit Hellmesberger<sup>50</sup>
- 1877 **Kassel**, Spohrfest<sup>51</sup>
06. 01. 1893 **Wien**, Quartett Hellmesberger „Volkstümlicher Kammermusik-Abend“<sup>52</sup>

#### 4. Doppelquartett op. 136 (1847)

- Nov. 1847 **Kassel**, Spohr’sche Quartett-Matinee (für ausgewählten Personenkreis)<sup>53</sup>
- Juni 1849 **Leipzig**, bei Familie Voigt aus Probedrucken, mit Spohr<sup>54</sup>
- Juni 1849 **Leipzig**, am folgenden Tag von Spohr im Conservatorium vor einem zahlreichen Zuhörerkreis wiederholt, sämtliche Lehrer und Schüler anwesend<sup>55</sup>
07. 04. 1850 **Berlin**, 66. Geburtstagsfeier Spohrs im Cäcilienaal der Singakademie, veranstaltet von KM Hubert Ries; Ausführende: H. Ries, L. Ries, E. Richter, Griebel – C. Lotze, G. Richter, Espenhahn<sup>56</sup>

#### Aufführungen nicht eindeutig identifizierbarer Doppelquartette Spohrs

- 1843 **London**, Matinée in einem mit Moscheles befreundeten Hause, mit „einem Spohr’schen Doppelquartett“ unter Beteiligung des Komponisten<sup>57</sup>



- Feb./März 1856 **Prag**, eine „von Herrn Hellmesberger veranstaltete Production von Kammermusik“ brachte „ein bekanntes Doppelquartett von Spohr“, zusammen mit Mendelssohns Oktett<sup>58</sup>
- Herbst 1858 **Leipzig**, Conservatorium, „Oktett für Streichinstrumente“, Aufführung anlässlich eines Besuchs Spohrs (privater Rahmen); Ausführende: Schüler Davids<sup>59</sup>
- Dez. 1860 **Wien**, Aufführung „eines“ Doppelquartetts durch Hellmesbergers Quartett, aufgestockt durch die Herren Käßmayer, König, Kral u. Kupfer im 2. Quartett<sup>60</sup>
04. 04. 1889 **Wien**, „VI. (letztes) Quartett Hellmesberger“ mit einem Doppelquartett<sup>61</sup>

## Nachweise:

- 1 Louis Spohr, *Lebenserinnerungen*, Bd. 2, S. 134.
- 2 *AmZ* 27 (1825), Nr. 22, Sp. 363.
- 3 *AmZ* 27 (1825) Nr. 9, Sp. 149.
- 4 *AmZ* 27 (1825) Nr. 21, Sp. 350.
- 5 *AmZ* 28 (1826) Nr. 4, Sp. 63.
- 6 *BAmZ* 3 (1826) Nr. 21, S. 166.
- 7 Ernst Rychnowsky, *Ludwig Spohr und Friederich Rochlitz*, S. 275.
- 8 *Münchner Allg. Mus.-Ztg.* (1827) Nr. 8; vgl. Hans Glenewinkel, *Spohrs Kammermusik*, S. 92.
- 9 *AmZ* 34 (1832) Nr. 10, Sp. 157.
- 10 Josef Sittard, *Geschichte des Musik- und Concertwesens in Hamburg*, S. 217.
- 11 *AmZ* 37 (1835) Nr. 5, Sp. 83.
- 12 *AmZ* 37 (1835) Nr. 51, Sp. 844.
- 13 Edward Speyer, *Wilhelm Speyer der Liederkomponist*, S. 156.
- 14 *AmZ* 39 (1837) Nr. 12, Sp. 194.
- 15 *AmZ* 40 (1838) Nr. 8, Sp. 129.
- 16 *AmZ* 40 (1838) Nr. 21, Sp. 340.
- 17 *AmZ* 41 (1839), Nr. 11, Sp. 217.
- 18 Ferdinand Hiller, *Felix Mendelssohn Bartholdy*, S. 144; *AmZ* 42 (1840) Nr. 12, Sp. 241.
- 19 Louis Spohr, *Selbstbiographie*, Bd. 2, S. 279.
- 20 Prag, Beiblätter zu *Ost und West*, 11.1.1845, nach: Eduard Hanslick, *Sämtliche Schriften*, Bd. I/2, S. 21.
- 21 *Signale* 4 (1846) Nr. 6, S. 42.
- 22 Louis Spohr, *Selbstbiographie*, Bd. 2, S. 369.
- 23 Edward Speyer, *Wilhelm Speyer der Liederkomponist*, S. 400; Louis Spohr, *Selbstbiographie*, Bd. 2, S. 390.
- 24 *NZfM* 50 (1859) Nr. 15, S. 170.
- 25 Josef Sittard, *Geschichte des Musik- und Concertwesens in Hamburg*, S. 226.
- 26 *Briefe von Moritz Hauptmann an Franz Hauser*, Bd. 2, S. 148; *AmZ* (1864) Nr. 49, S. 829.
- 27 Louis Spohr, *Selbstbiographie*, Bd. 2, S. 176.
- 28 *AmZ* 30 (1828) Nr. 52, Sp. 872.
- 29 Edward Speyer, *Wilhelm Speyer der Liederkomponist*, S. 156.
- 30 Louis Spohr, *Selbstbiographie*, Bd. 2, S. 279.
- 31 Ebda., Bd. 2, S. 311.
- 32 *AmZ* 35 (1833) Nr. 32, Sp. 523.
- 33 *Briefe von Moritz Hauptmann an Franz Hauser*, Bd. 1, S. 108.
- 34 Edward Speyer, *Wilhelm Speyer der Liederkomponist*, S. 156.

- 35 *AmZ* 39 (1837) Nr. 23, Sp. 375.
- 36 *AmZ* 40 (1838) Nr. 24, Sp. 391.
- 37 *AmZ* 40 (1838) Nr. 23, Sp. 370.
- 38 *AmZ* 41 (1839) Nr. 52, Sp. 1054 f.
- 39 Louis Spohr, *Selbstbiographie*, Bd. 2, S. 249.
- 40 Ebda., Bd. 2, S. 279.
- 41 *AmZ* 47 (1845) Nr. 30, Sp. 506.
- 42 Louis Spohr, *Selbstbiographie*, Bd. 2, S. 308.
- 43 Ebda., Bd. 2, S. 314.
- 44 Andreas Moser, *Joseph Joachim*, Bd. 1, S. 80.
- 45 Louis Spohr, *Selbstbiographie*, Bd. 2, S. 320.
- 46 *NZfM* 27 (1847) Nr. 48, S. 287; *AmZ* 50 (1848) Nr. 2, Sp. 21 f.
- 47 Louis Spohr, *Selbstbiographie*, Bd. 2, S. 336.
- 48 La Mara, *Aus Spohrs Leben*, Brief vom 8.12.1850, vgl. Hans Glenewinkel, *Spohrs Kammermusik*, S. 95.
- 49 Eduard Hanslick, *Geschichte des Concertwesens in Wien*, Bd. 2, S. 190.
- 50 *NZfM* 52 (1860) Nr. 21, S. 189.
- 51 Hans M. Schletterer, *Ludwig Spohr*, S. 135.
- 52 Hartmut Krones, *Zum Begriff der „Kammermusik“*, S. 138.
- 53 *NZfM* 27 (1847) Nr. 48, S. 287.
- 54 Louis Spohr, *Selbstbiographie*, Bd. 2, S. 330; *Aus Moscheles' Leben*, Bd. 2, S. 205.
- 55 Ebda., Bd. 2, S. 330.
- 56 *NBMz* 4 (1850) Nr. 15, S. 116; Hans von Bülow, *Ausgewählte Schriften*, Bd. 3, S. 13.
- 57 *Aus Moscheles' Leben*, Bd. 2, S. 103.
- 58 *Presse*, 14. 3. 1856, nach: Eduard Hanslick, *Sämtliche Schriften*, Bd. I/3, S. 229.
- 59 *Aus Moscheles' Leben*, Bd. 2, S. 289.
- 60 *Deutsche Musikzeitung* 1 (1860), S. 415; wohl aufgrund eines Lesefehlers in dieser Rezension hat Glenewinkel das Werk als op. 77 identifiziert, wofür es allerdings keinen tatsächlichen Anhaltspunkt gibt (vgl. *Spohrs Kammermusik*, S. 94).
- 61 Hartmut Krones, *Zum Begriff der „Kammermusik“*, S. 137.

### 3. Felix Mendelssohn Bartholdy: Oktett op. 20. Dokumentation der Aufführungsgeschichte zu Mendelssohns Lebzeiten

17. 03. 1832 **Paris**, im Conservatoire in der Klasse Baillot<sup>1</sup>
21. 03. 1832 **Paris**, Soirée bei Abbé Bardin<sup>2</sup>
22. 03. 1832 **Paris**, Soirée bei Mme. Kiéné<sup>3</sup>
26. 03. 1832 **Paris**, in einer Kirche in Paris „zu Beethoven's Sterbefeier“<sup>4</sup>
- Winter 1834/35 **Bremen**, Abonnements-Concerte, Mendelssohns „neuestes Octett“<sup>5</sup>
26. 03. 1835 **Leipzig**, Extrakonzert von Henriette Grabau im Saal des Gewandhauses „Ein Satz des Ottett's von Mendelssohn (neu)“<sup>6</sup>
- 1835 **Warschau**<sup>7</sup>
- Jan. 1836 **Frankfurt a. M.**, im privaten Zirkel bei Wilhelm Speyer zusammen mit den 3 Doppelquartetten Spohrs opp. 65, 77 u. 87<sup>8</sup>
30. 01. 1836 **Leipzig**, 3. Subskriptions-Quartettabend im Gewandhaus mit David, Uhlrich, Sipp, Winter, Queisser, Mendelssohn, Grabau, Engelmann<sup>9</sup>
07. 02. 1836 **Leipzig**, Musikalische Morgenunterhaltung im Gewandhaus: „erstmal's großes Ottett von Mendelssohn“ (Besetzung wie am 30. 1. 1836)<sup>10</sup>
08. 02. 1836 **Berlin**, Saal des Hotel de Russie: Abschlusskonzert der Musik-Unterhaltungen v. Ries zusammen mit dem Zimmermannschen Quartett<sup>11</sup>
30. 04. 1836 **Düsseldorf**, Konzert des Städtischen Musikvereins<sup>12</sup>
- 1836 **Lübeck**, „Quartettunterhaltung“ von Gottfried Hermann im Saal der Gesellschaft zur Beförderung gemeinnütziger Tätigkeit<sup>13</sup>
- Winter 1836/37 **Rostock**, 1. Abonnementkonzert<sup>14</sup>
28. 01. 1837 **Leipzig**, Quartettsoirée von Ferdinand David im Gewandhaus, zusammen mit einem Doppelquartett von Spohr<sup>15</sup>
31. 03. 1838 **Berlin**, außerordentlich veranstaltete Abend-Unterhaltung von E. Zimmermann<sup>16</sup>
25. 11. 1839 **Berlin**, 2. Soirée mit Zimmermann, Ronneburger, Ed. Richter, Lotze (Zimmermann'sches Quartett) und Karl Müller, W. Richter, Espenhahn und Töpfer<sup>17</sup>
- Winter 1839/40 **Breslau**, 1. Quartett-Abend des Breslauer Künstlervereins unter Ltg. von MD Wolf<sup>18</sup>
07. 03. 1840 **Leipzig**, 6. Abendunterhaltung (Abschlusskonzert) im Gewandhaus mit David, Klengel, Eckert, Wittmann, Kalliwoda und Mendelssohn (Va), zusammen mit Spohrs Doppelquartett op. 65<sup>19</sup>
17. 10. 1840 **Leipzig**, in Gesellschaft bei David (wohl mit Mendelssohn)<sup>20</sup>
- Dez. 1841 **Oldenburg**, öffentlich „von Dilettanten ausgeführt“<sup>21</sup>
05. 03. 1842 **Berlin**, Quartett-Versammlung der Herren KM Zimmermann „und Genossen“<sup>22</sup>

14. 04. 1842 **Amsterdam**<sup>23</sup>
30. 04. 1842 **Utrecht**<sup>24</sup>
18. 11. 1843 **Leipzig**, 1. Kammermusikunterhaltung im Gewandhaus mit David, Klengel, Hauptmann, Bach (Violinen), Mendelssohn, Gade (Violen), Grenser, Wittmann (Violoncelli)<sup>25</sup>
- Mai/Juni 1844 **England/London**, Mendelssohn führte das Werk zweimal während seiner Reise auf.<sup>26</sup>
29. 11. 1844 **Leipzig**, im Hause des Verlegers Härtel, „die ersten Künstler“ Leipzigs, u. a. Joachim und Mendelssohn<sup>27</sup>
- Winter 1844/45 **Magdeburg**, zweimal in Quartett-Soirée aufgeführt, Ltg. KM Uhlich<sup>28</sup>
- Winter 1844/45 **Danzig**, erstmals, zwei Aufführungen in Quartett-Unterhaltungen des Quartetts der Gebrüder Müller zusammen mit dem Denecke'schen Quartett<sup>29</sup>
24. 01. 1845 **Leipzig**, 3. Abendunterhaltung im Gewandhaus, mit David, Klengel, Joachim, Sachse (Violinen), Gade, Hunger (Violen), Wittmann, Grenser (Violoncelli)<sup>30</sup>
- Jan. 1846 **Paris**, „Premier concert de la ‚Gazette musicale‘“<sup>31</sup>
18. 08. 1846 **London**, Beethoven Quartet Society, u. a. mit Vieuxtemps, Joachim (Violinen), Piatti (Violoncello), Mendelssohn war unter den Ausführenden des Konzerts<sup>32</sup>
08. 01. 1847 **Prag**, 4. Abonnementskonzert für Kammermusik des Musikverlegers Hoffmann<sup>33</sup>
13. 01. 1847 **Leipzig**, privat im Hause von Ferdinand David „im Verein mit den Braunschweiger Müller's“ (in Vorbereitung auf das Konzert am 16. 1.)<sup>34</sup>
16. 01. 1847 **Leipzig**, 1. Quartettunterhaltung im Gewandhaus mit David, Müller, Sachse, Klengel (Violinen), Gade, Herrmann (Violen), Wittmann, Grenser (Violoncelli)<sup>35</sup>
04. 05. 1847 **London**, Konzert der Beethoven Quartet Society zu Ehren Mendelssohns mit Vieuxtemps, Sainton, Steveniers, Joachim (Violinen), Hill, Thomas (Violen), Rousselot, Piatti (Violoncelli), (zusammen mit Spohrs Doppelquartett op. 87. Mendelssohn war anwesend.<sup>36</sup>
- Nov. 1847 **Leipzig**, 1. Quartett-Unterhaltung im Gewandhauses mit David, Klengel, Sachse (Violinen), Gade (Viola), Wittmann, Cossmann (Violoncelli)<sup>37</sup>

#### Nachweise:

- 1 Brief von Felix an seine Mutter, Paris, 17.3.1832 (*Felix Mendelssohn Bartholdy. Briefe aus den Jahren 1830–47*, S. 258);
- 2 Ebda., S. 259; auch Clara Schumann war bei der Soirée während ihres Parisaufenthaltes mit ihrem Vater (15.2.–16.4.1832) zugegen, vgl. Berthold Litzmann, *Clara Schumann*, Bd. 1, S. 42.
- 3 Brief von Felix an seine Mutter, Paris, 17.3.1832 (*Felix Mendelssohn Bartholdy. Briefe aus den Jahren 1830–47*, S. 259).

- 4 Ebda.
- 5 *AmZ* 37 (1835) Nr. 22, Sp. 314.
- 6 *NZfM* 2 (1835) Nr. 28, S. 114; Alfred Dörrfel, *Geschichte der Gewandhauskonzerte zu Leipzig*, S. 210.
- 7 Vgl. Ralf Wehner, *Einleitung* zur Neuausgabe des Oktetts, *Leipziger Ausgabe der Werke Felix Mendelssohn Bartholdys*, Bd. III/5, S. XIX, Anm. 83.
- 8 Edward Speyer, *Wilhelm Speyer der Liederkomponist*, S. 156.
- 9 *AmZ* 38 (1836) Nr. 9, Sp. 133 f.; *NZfM* 4 (1836) Nr. 14, S. 62; Karl Klingemann (Hrsg.), *Felix Mendelssohn-Bartholdys Briefwechsel mit Karl Klingemann*, S. 198.
- 10 *AmZ* 38 (1836) Nr. 17, Sp. 274 f.; Alfred Dörrfel, *Geschichte der Gewandhauskonzerte zu Leipzig*, S. 120 (Daten von erstmaligen Aufführungen im Gewandhaus).
- 11 *AmZ* 38 (1836) Nr. 12, Sp. 193; *NZfM* 4 (1836) Nr. 16, S. 70.
- 12 Vgl. Ralf Wehner, *Einleitung* zur Neuausgabe des Oktetts, *Leipziger Ausgabe der Werke Felix Mendelssohn Bartholdys*, Bd. III/5, S. XVI.
- 13 Vgl. Johann Hennings/Wilhelm Stahl, *Musikgeschichte Lübecks*, Bd. 1, S. 255.
- 14 *NZfM* 6 (1837) Nr. 20, S. 81.
- 15 Brief von Felix Mendelssohn an seine Schwester Fanny, Leipzig, 24.1.1837, in: Eva Weissweiler (Hrsg.), *Fanny und Felix Mendelssohn. „Die Musik mag gar nicht rutschen ohne Dich“. Briefwechsel 1821 bis 1846*, S. 245.
- 16 *AmZ* 40 (1838) Nr. 18, Sp. 292; *NZfM* 8 (1838) Nr. 31, S. 124.
- 17 *AmZ* 41 (1839) Nr. 51, Sp. 1030; *NZfM* 11 (1839) Nr. 52, S. 207.
- 18 *AmZ* 42 (1840) Nr. 21, Sp. 440.
- 19 *AmZ* 42 (1840) Nr. 12, Sp. 241; *NZfM* 14 (1841) Nr. 21, S. 85; Ferdinand Hiller, *Felix Mendelssohn Bartholdy*, S. 144.
- 20 *Aus Moscheles' Leben*, Bd. 2, S. 47.
- 21 *AmZ* 44 (1842) Nr. 7, Sp. 146.
- 22 *AmZ* 44 (1842) Nr. 14, Sp. 293 f; *Vossische Zeitung* 56 (1842), S. 7.
- 23 *Nederlandsch Musikaal Tijdschrift* 4 (1842) Nr. 10, S. 81–83 (vgl. Ralf Wehner, *Einleitung* zur Neuausgabe des Oktetts, *Leipziger Ausgabe der Werke Felix Mendelssohn Bartholdys*, Bd. III/5, S. XIX, Anm. 82).
- 24 Ebda.
- 25 *NZfM* 20 (1844) Nr. 26, S. 104; *Signale* 1 (1843) Nr. 48, S. 373; Wilhelm v. Wasielewski, *Aus siebzig Jahren*, S. 77; Niels W. Gade, *Aufzeichnungen und Briefe*, S. 48; Alfred Dörrfel, *Geschichte der Gewandhauskonzerte zu Leipzig*, S. 105.
- 26 Brief von Felix an Paul Mendelssohn, Soden bei Frankfurt a. M., 19.7.1844 (*Felix Mendelssohn Bartholdy. Briefe*, hrsg. v. R. Elvers, S. 228).
- 27 Berthold Litzmann, *Clara Schumann*, Bd. 2, S. 77.
- 28 *NZfM* 22 (1835) Nr. 50, S. 207, u. Nr. 51, S. 212.
- 29 *NZfM* 23 (1845) Nr. 11, S. 44.
- 30 *Signale* 3 (1845) Nr. 5, S. 33.
- 31 *Revue et Gazette musicale de Paris* 13 (1846) Nr. 4, S. 28–29 (vgl. Ralf Wehner, *Einleitung* zur Neuausgabe des Oktetts, *Leipziger Ausgabe der Werke Felix Mendelssohn Bartholdys*, Bd. III/5, S. XIX, Anm. 81).
- 32 R. Larry Todd: *Mendelssohn. A Life in Music*, S. 525.
- 33 *Wiener AMZ* 7 (1847) Nr. 10, S. 43; *NZfM* 26 (1847) Nr. 6, S. 23.
- 34 *Aus Moscheles' Leben*, Bd. 2, S. 166.
- 35 Vgl. Ralf Wehner, *Einleitung* zur Neuausgabe des Oktetts, *Leipziger Ausgabe der Werke Felix Mendelssohn Bartholdys*, Bd. III/5, S. XVII, Anm. 64; *NZfM* 26 (1847) Nr. 28, S. 120.
- 36 Andreas Moser, *Joseph Joachim*, Bd. 1, S. 80.
- 37 *NZfM* 28 (1848) Nr. 11, S. 64 f., *AmZ* 50 (1848) Nr. 9, Sp. 144; *Aus Moscheles' Leben*, Bd. 2, S. 185.

# BIBLIOGRAPHIE

## 1. Noten

(Verzeichnis des verwendeten Notenmaterials zu Werken, die nicht im Katalog erscheinen.)

- AFANAS'EV, Nikolaj J.: *Le Souvenir. Quatres Morceaux pour le violon avec accompagnement de piano* [1. Allegro agitato, 2. Variations russes, 3. Invitation à la danse (Valse), 4. Adagio religioso], St. Petersburg/Moskau: W. Bessel & C<sup>ie</sup> [1880], PN 344–347
- BEETHOVEN, Ludwig van: *Symphonie Nr. 5 in c-Moll*, Urtext, hrsg. v. J. Del Mar, Kassel u. a.: Bärenreiter 1999
- Ders.: *Symphonie Nr. 6 in F-Dur „Pastorale“*, Urtext, hrsg. v. J. Del Mar, Kassel u. a.: Bärenreiter 1998
- CHERUBINI, Luigi: *1. Streichquartett Es-Dur (1814)*, Leipzig: A. Payne, o. J., Repr. Repertoire Explorer, Study Score 225, München: Musikproduktion Höflich o. J. (Partitur)
- GADE, Niels W.: *Streichquintette*, in: *Werke*, Serie II (*Kammermusik*), Bd. 1, hrsg. v. F. E. Hansen, Kopenhagen: Stiftung zur Herausgabe der Werke Niels W. Gades/Engstrøm & Sødning u. a. 1995 (Partitur)
- Ders.: *Streichquartette*, in: *Werke*, Serie II (*Kammermusik*), Bd. 2, hrsg. v. F. E. Hansen, Kopenhagen: Stiftung zur Herausgabe der Werke Niels W. Gades/Engstrøm & Sødning u. a. 1996 (Partitur)
- GEBEL, Franz X.: *1. Streichquintett opus 20 e-moll*, Köln: Musikverlage Hans Gerig 1983, Nr. HG 1439 (Partitur)
- Ders.: *5. Streichquintett F-Dur opus 24*, Praktische Erstausgabe v. E. Stöckl, Bad Schwalbach: Edition Gravis 2000, Nr. EG 677 (Partitur)
- Ders.: *8<sup>tes</sup> Quintett [B-Dur] für 2 Violinen Alto & 2 Violoncells op. 28*, Leipzig/New York: J. Schubert [ca. 1862], PN 2759 (Stimmen)
- GLIÈRE, Rejngol'd M.: *Quatuor (La) pour deux Violons, Alto et Violoncelle op. 2*, Leipzig: M. P. Belaïeff 1902, PN 2350 (Partitur)
- GRIEG, Edvard: *Quartet for 2 Violins, Viola and Violoncello g-Moll op. 27*, London u. a.: Ernst Eulenburg o. J., Nr. E.E. 6401 (Partitur)
- MENDELSSOHN BARTHOLDY, Felix: *Sinfonien I–VII.*, in: *Leipziger Ausgabe der Werke Felix Mendelssohn Bartholdys*, Serie I (*Orchesterwerke*), Bd. 1 (*Sinfonien*), hrsg. v. H. Ch. Wolff, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik <sup>2</sup>1988 (Partitur)
- Ders.: *Sinfonie in D*, in: *Leipziger Ausgabe der Werke Felix Mendelssohn Bartholdys*, Serie I (*Orchesterwerke*), Bd. 2 (*Sinfonien*), hrsg. v. H. Ch. Wolff, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1965 (Partitur)
- Ders.: *Sinfonien IX–XII. Sinfoniesatz in c*, in: *Leipziger Ausgabe der Werke Felix Mendelssohn Bartholdys*, Serie I (*Orchesterwerke*), Bd. 3 (*Sinfonien*), hrsg. v. H. Ch. Wolff, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1967 (Partitur)
- Ders.: *Trio for Piano, Violin, and Viola (1820) WO 8*, in: John A. McDonald: *The Chamber Music of Felix Mendelssohn-Bartholdy*, PhD Diss. Northwestern University, Evanston (Ill.) 1970, Bd. 2: *Transcriptions and Facsimile*, S. 336–371 (Partitur)



- Ders.: *Piano Quartet in D Minor, WO 34*, in: John A. McDonald: *The Chamber Music of Felix Mendelssohn-Bartholdy*, PhD Diss. Northwestern University, Evanston (Ill.) 1970, Bd. 2: *Transcriptions and Facsimile*, S. 372–461 (Partitur)
- Ders.: *Werke für Pianoforte und Saiteninstrumente*, Kritisch durchgesehene Ausgabe von Julius Rietz, Serie 9, Leipzig: Breitkopf & Härtel o. J., Nr. M.B. 37–47, Repr. Farnborough: Gregg Press 1968 (Partitur)
- Ders.: *Sextett für Violine, 2 Violon, Violoncello, Kontrabass und Klavier [op. 110]*, in: *Leipziger Ausgabe der Werke Felix Mendelssohn Bartholdys*, Serie III (*Kammermusikwerke*), Bd. 11, hrsg. v. Ch. Hellmundt, Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2001 (Partitur)
- Ders.: *Kammermusik für fünf und mehrere Saiteninstrumente, Quartette für 2 Violinen, Bratsche und Violoncello*, Kritisch durchgesehene Ausgabe von J. Rietz, Serie 5 u. 6, Leipzig: Breitkopf & Härtel o. J., Nr. M.B. 19–28, Repr. Farnborough: Gregg Press 1967 (Partitur)
- Ders.: *Sinfonie Nr. 1 c-Moll op. 11*, in: *Leipziger Ausgabe der Werke Felix Mendelssohn Bartholdys*, Serie I (*Orchesterwerke*), Bd. 4, hrsg. v. R. Wehner, Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2000
- MOZART, Wolfgang Amadeus: *Sinfonia concertante in Es für Violine, Viola und Orchester KV 364 (320<sup>d</sup>)*, hrsg. v. Ch.-H. Mahling, in: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie V, Werkgruppe 14, Bd. 2, Kassel u. a.: Bärenreiter 1975
- NORMAN, Ludvig: *Quartett für 2 Violiner, Altrviol och Violoncell (E) op. 20*, Stockholm: Julius Bagge o. J., PN J.B.46 (Stimmen)
- Ders.: *Quintett (C moll) für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell op. 35*, Leipzig: Fr. Kistner/Stockholm: Julius Bagge o. J., PN 4366 (Partitur)
- Ders.: *Quartett für 2 Violiner, Altrviol och Violoncell (A) op. 65*, Stockholm: Julius Bagge o. J., PN J.B.133 (Stimmen)
- RAFF, Joachim: *Drei Quartette für zwei Violinen, Bratsche und Violoncell (der Quatuors N<sup>o</sup> 6. und 8.) op. 192*, Leipzig: C. F. Kahnt o. J.: N<sup>o</sup> 1. [*c-Moll*] „*Suite älterer Form*“, PN 1770, N<sup>o</sup> 3. [*C-Dur*] „*Suite in Canonform*“, PN 1772 (Partitur)
- Ders.: *Quartett No. 7 (Die schöne Müllerin) D-Dur für 2 Violinen, Viola und Violoncell op. 192, No. 2.*, Leipzig: Ernst Eulenburg o. J., PN E.E.1302 (Partitur)
- RIES, Ferdinand: *Septième Quintuor [As-Dur WoO 62] pour 2 Violons, Alto et 2 Violoncelles composé par Ferd Ries London 1836*, D-B, Signatur: mus. ms. autogr., Ferd. Ries, 56N (autographe Partitur)
- ROMBERG, Andreas: *Psalmodie. Sieben Psalmen und Lobgesänge op. 65 (1821)*, hrsg. v. K. Höfer in Zusammenarbeit mit K. G. Werner, in: *Ausgewählte Werke*, Serie II (*Chorwerke*), Bd. 4, Wilhelmshaven: Florian Noetzel „Ars Musica“ 2002 (vorläufiger Vorabdruck der Partitur)
- RÖNTGEN, Julius: *Kwintet in C[-Dur] 2 Vl, 2 Va und Vc*, NL-DHgm, Signatur: Julius Röntgen nr. 244 (autograph Stimmensatz)
- Ders.: *Quintett[-satz] (c moll) für Streichinstrumente [für 2 Vl, 2 Va, Vc], Nov 1877*, NL-DHgm, Signatur: Julius Röntgen nr. 245 (autographe Partitur)
- Ders.: *Quintettsatz c-Moll für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncello*, NL-DHgm, Signatur: Julius Röntgen nr. 245 (autograph Stimmensatz)
- RUBINŠTEJN, Anton G.: *Streichquartett [c-Moll] op. 17 Nr. 2 („Sphärenquartett“)* (*Unbekannte Werke der Klassik und Romantik*), Nr. 184, München-Gräfelfing: Walter Wollenweber 1989 (Stimmen)

- Ders.: *Quintetto (F-Dur) pour deux Violons, deux Altos et Violoncelle op. 59*, Leipzig: Bartholf Senff o. J., PN 299 (Partitur)
- Ders.: *2 Quatuors pour deux Violons, Alto et Violoncelle op. 90*, Leipzig: Bartholf Senff o. J.: N° 1. g-Moll, PN 1126, N° 2. e-Moll, PN 1127 (Partitur)
- Ders.: *Quatuor [g-Moll] op. 90. N° I.*, Leipzig: Bartholf Senff o. J., PN 1126 (Stimmen)
- Ders.: *Quatuor [e-Moll] op. 90. N° II.*, Leipzig: Bartholf Senff o. J., PN 1127 (Stimmen)
- Ders.: *Quatuor [f-Moll] op. 106. N° 2.* Leipzig: Bartholf Senff o. J., PN 1620 (Stimmen)
- SCHUBERTH, Charles: *Premier Quintetto [D-Dur] pour deux Violons, Alto, et deux Violoncelles*, Hamburg/Leipzig: Schubert [1846], PN 865 (Stimmen)
- Ders.: *Quintetto N° 3 [A-Dur] pour deux Violons, Alto & deux Violoncelles op. 24*, Hamburg u. a.: Schubert & C°. [1852], PN 1597 (Stimmen)
- SPOHR, Louis: *Messe für fünf Solostimmen und zwei fünfstimmige Chöre [c-Moll, op. 54] (Musica sacra des 19. Jahrhunderts, Bd. 2)*, hrsg. u. rev. v. O. Biba, Altötting: Alfred Coppenrath [1977] (Partitur)
- Ders.: *Psalm 8 „Unendlicher! Gott unser Herr“ [für Soli und vierstimmigen Doppelchor] op. 85 Nr. 1*, hrsg. v. K. Winkler, Stuttgart: Carus-Verlag 1998, Nr. CV 23.315 (Partitur)
- Ders.: *Psalm 23 „Gott ist mein Hirt“ [für Soli und vierstimmigen Doppelchor] op. 85 Nr. 2*, hrsg. v. G. Graulich, Stuttgart: Carus-Verlag 1996, Nr. CV 23.316/02 (Partitur)
- Ders.: *Psalm 130 „Aus der Tiefen ruf ich, Gott“ [für Soli und vierstimmigen Doppelchor] op. 85 Nr. 3*, hrsg. v. Klaus Winkler, Stuttgart: Carus-Verlag 1998, Nr. CV 23.317 (Partitur)
- Ders.: *Irdisches und Göttliches im Menschenleben. Doppel-Symphonie für zwei Orchester op. 121*, Leipzig: J. Schubert & Co [1842], PN 532, Repr. hrsg. v. J. Berrett, in: *The Symphony 1720–1840, C IX 3*, New York/London: Garland Publishing 1980 (Partitur)
- SVENDSEN, Johan S.: *Quintett C-Dur für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell op. 5*, Leipzig: E. W. Fritsch o. J., PN E.W.F.66L. (Partitur)
- Ders.: *Quintett [C-Dur] für 2 Violinen, 2 Violon und Violoncello op. 5 (Unbekannte Werke der Klassik und Romantik, Nr. 88)*, München-Gräfelfing: Walter Wollenweber 1984 (Stimmen)

## 2. Literatur

- ABERT, Anna A.: *Die Behandlung der Instrumente in Bruckners Streichquintett*, in: *Deutsche Musikkultur* 5 (1940/41), S. 133–137
- Dies.: *Rhythmus und Klang in Schuberts Streichquintett*, in: *Festschrift K. G. Fellerer*, hrsg. v. H. Hüschen, Regensburg 1962, S. 1–11
- ABRAHAM, Gerald: *The Music of Tschaiowsky*, New York 1974
- ADORNO, Theodor W.: *Kammermusik*, in: *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*, Frankfurt a. M. 1962
- ALAIN, Olivier: *La Musique de Chambre*, in: *Cahiers du Journal Musical Français* No. 13, Paris [1955]
- ALBRECHTSBERGER, Johann G.: *Sämtliche Schriften über Generalbaß, Harmonielehre und Tonsetzkunst*, hrsg. v. I. Ritter von Seyfried, 3 Bde., Wien <sup>2</sup>1837
- ALLIHN, Ingeborg (Hrsg.): *Kammermusikführer*, Stuttgart/Kassel 1998

- ALTMANN, Wilhelm: *Zur Erinnerung an Ferdinand David*, in: *Die Musik* 2 (1903) H. 20, S. 132–135
- Ders.: *Die Kammermusik der Russen*, in: *Die Musik* VI/3 (1906/07), S. 28–40
- Ders.: *Karl Goldmarks Kammermusik*, in: *Die Musik* XIV/2 (1914/15), S. 209–221 u. S. 255–266
- Ders.: *Kammermusik-Katalog. Ein Verzeichnis von seit 1841 veröffentlichten Kammermusikwerken*, Leipzig <sup>4</sup>1931, <sup>5</sup>1942
- Ders.: *Handbuch für Streichquartettspieler*, 4 Bde., Berlin 1928–29
- Ders.: *Handbuch für Klavierquintettspieler: Wegweiser durch die Klavierquintette*, Wolfenbüttel 1936
- Ders.: *Handbuch für Klavierquartettspieler: Wegweiser durch die Klavierquartette*, Wolfenbüttel 1937
- Ders.: *Zu Unrecht vergessene Kammermusikwerke*, in: *NZfM* (1950), S.89–91
- AMSTERDAM, Ellen I.: *The String Quintets of Luigi Boccherini*, PhD Diss. University of California at Berkeley 1968
- Andreas Romberg. *Komponist der Klassik. Sohn der Stadt Vechta*, hrsg. v. der Andreas-Romberg-Gesellschaft Vechta e.V., [Vechta] o. J.
- ANDREWS, Mark: *Percy Hilder Miles*, in: *MT* 78 (1937), Nr. 1131, S. 453 f.
- ANTCLIFFE, Herbert: *Why Quartets?*, in: *MT* 91 (1950), Nr. 1288, S. 233 f.
- ARDITI, Luigi: *My Reminiscences*, hrsg. v. M. A. von Zedlitz, erg. v. V. Warwick, London 1896, Repr. New York 1977
- ARLT, Wulf: *Einleitung. Aspekte des Gattungsbegriffs in der Musikgeschichtsschreibung*, in: *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen. Gedenkschrift Leo Schrade*, hrsg. v. W. Arlt u. a., 1. Folge, Bern/München 1973, S. 11–93
- Ders.: *Gattungs-Probleme mit einem Interpretationsmodell der Musikgeschichtsschreibung*, in: *Gattung und Werk in der Musikgeschichte Norddeutschlands und Skandinaviens (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 26)*, hrsg. v. H. W. Schwab/F. Krummacher, Kassel u. a. 1982, S. 10–19
- AUER, Leopold: *My Long Life in Music*, London 1924
- BACH, Carl Ph. E.: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Teil I, Berlin 1753 (mit den Ergänzungen der Auflage Leipzig 1787), Teil II, Berlin 1762 (mit den Ergänzungen der Auflage Leipzig 1797), Repr. Kassel u. a. 1994
- Bach-Dokumente. Supplement zu: Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Bd. 3: *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs (1750–1800)*, vorgelegt u. erläutert v. H.-J. Schulze, Kassel u. a. 1972
- BAGGE, Selmar: *Johan S. Svendsen, Octett*, in: *Leipziger AmZ* 2 (1867) Nr. 44, S. 351–354
- BALLSTAEDT, Andreas: *Art. Salonmusik*, in: *MGG2S*, Bd. 8, Sp. 854–867
- BALLSTAEDT, Andreas/Tobias Widmaier: *Salonmusik. Zur Geschichte und Funktion einer bürgerlichen Musikpraxis*, Wiesbaden 1989
- BARCE, Ramón: *Boccherini en Madrid (Primeros años: 1768–1779)*, Madrid 1992
- BARON, John H.: *Chamber Music. A Research and Information Guide (Music and Information Guides Vol. 8, Garland Reference Library of the Humanities Vol. 704)*, New York/London <sup>2</sup>2002
- Ders.: *Intimate Music: A History of the Idea of Chamber Music*, Stuyvesant/New York 1998
- BARTELS, Katrin: *Das Streichquintett im 19. Jahrhundert*, Göttingen 1996

- BAUER, Heinrich: *Joseph Mayseder, ein Wiener Geiger der Zeit Beethovens und Paganinis*, in: *Münchener Beethoven-Studien*, hrsg. v. J. Fischer, München/Salzburg 1992, S. 229–235
- BAUER, M.: *Joseph Joachim Raff. Zu seinem 100. Geburtstag*, in: *NMZ* 43 (1922) H. 16, S. 249–252
- BECKER, Hartmut: *Louis Spohr – Leben und Wirken*, in: *Louis Spohr. Avantgardist des Musiklebens seiner Zeit*, hrsg. v. W. Marschner, Stuttgart 1979, S. 7–38
- Ders.: *Die „Kasseler Schule“*, in: *Louis Spohr. Avantgardist des Musiklebens seiner Zeit*, hrsg. v. W. Marschner, Stuttgart 1979, S. 59–62
- Ders.: *Spohr und die russische Musik. Gedanken zur Wirkungsgeschichte eines deutschen Komponisten*, in: *Louis Spohr. Festschrift und Ausstellungskatalog zum 200. Geburtstag*, hrsg. v. H. Becker/R. Krempien, Kassel 1984, S. 117–132
- Ders.: *Das volkstümliche Idiom in Brahmsens Kammermusik*, in: *Brahms und seine Zeit. Symposium Hamburg 1983 (HJb, Bd. 7)*, Laaber 1984, S. 87–99
- BEER, Axel: *Überlegungen zum Begriff Kammermusik im 18. und 19. Jahrhundert*, in: *Aspekte der Kammermusik vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, hrsg. v. Ch.-H. Mahling u. a. (Schloss Engers: *Colloquia zur Kammermusik*, Bd. 1), Mainz 1998, S. 1–8
- BEHREND, William: *Niels W. Gade*, Leipzig 1918
- BELGRAY, Alice Bunzl: *Gaetano Brunetti: An Exploratory Bio-Bibliographical Study*, PhD Diss., University of Michigan, Ann Arbor 1970
- BENESTAD, Finn/Dag Schjelderup-Ebbe: *Johan Svendsen. The Man, the Maestro, the Music*, Columbus (Ohio) 1995
- BENNWITZ, Hanspeter: *Die Donaueschinger Kammermusiktage von 1921–1926*, Diss. Freiburg i. B. 1961
- BENTON, Rita: *Ignace Pleyel. A Thematic Catalogue of his Compositions*, New York 1977
- BERGER, Melvin: *Guide to Chamber Music*, New York 1985
- BERLIOZ, Hector: *Instrumentationslehre*, erg. u. rev. v. R. Strauss, Leipzig 1904
- BERRETT, Joshua: *Characteristic Conventions of Style in Selected Instrumental Works of Louis Spohr*, PhD Diss. University of Michigan, Ann Arbor 1974
- BIBA, Otto: *Tschaikowsky über Brahms oder: Brauchen wir ein neues Brahms-Bild?*, in: *Musikblätter der Wiener Philharmoniker* 18 (1983/84), S. 169–172
- Ders.: *Die Kammermusik im Wien der Brahmszeit*, in: *Die Kammermusik von Johannes Brahms. Tradition und Innovation. Bericht über die Tagung Wien 1997*, hrsg. v. G. Gruber, Laaber 2001, S. 47–62
- BICKLEY, Nora (Hrsg.): *Letters from and to Joseph Joachim*, with a preface by J. A. Fuller-Maitland, New York 1972
- BOCKMAIER, Claus/Siegfried Mauser: *Die Sonate: Formen instrumentaler Ensemblesmusik (Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 5)*, Laaber 2005
- BÓNIS, Ferenc: *Mosonyi Mihály (Kis Zenei Konyvár 15)*, Budapest 1960
- Ders.: *Mosonyi Mihály (Hungarian Composers 10)*, Budapest 2002
- BORCHARD, Beatrix: *„Mein Singen ist ein Rufen nur aus Träumen“*. Berlin, Leipziger Straße Nr. 3, in: *Fanny Hensel, geb. Mendelssohn Bartholdy. Das Werk*, hrsg. v. M. Helmig, München 1997, S. 9–21

- Dies.: *Opferaltäre der Musik*, in: *Fanny Hensel geb. Mendelssohn Bartholdy. Komponieren zwischen Gesellschaftsideal und romantischer Musikästhetik*, hrsg. v. B. Borchard/M. Schwarz-Danuser, Kassel <sup>2</sup>2002, S. 27–44
- Dies.: *Stimme und Geige. Amalie und Joseph Joachim. Biographie und Interpretationsgeschichte*, mit CD-ROM, Wien u. a. 2005
- BOTSTEIN, Leon (Hrsg.): *The Compleat Brahms. A Guide to the Musical Works of Johannes Brahms*, New York/London 1999
- BOZARTH, George (Hrsg.): *Brahms Studies: Analytical and Historical Perspectives*, Oxford 1990
- Ders.: *Brahms and the Breitkopf & Härtel Affair*, in: *MR* 55 (1994) 3, S. 202–213
- BRACHT, Hans-Joachim: *Überlegungen zum Quartett-„Gespräch“*, in: *AfMw* 51 (1994), S. 169–189
- BRAHMS, Johannes: *Briefwechsel*, Bd. 1/2: *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Heinrich und Elisabeth von Herzogenberg*, hrsg. v. M. Kalbeck, Berlin <sup>4</sup>1921, Repr. Tutzing 1974
- Ders.: *Briefwechsel*, Bd. 3: *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Karl Rheinthal, Max Bruch, Hermann Deiters, Friedrich Heimsoeth, Karl Reinecke, Ernst Rudorff, Bernhard und Luise Scholz*, hrsg. v. W. Altmann, Berlin <sup>2</sup>1912, Repr. Tutzing 1974
- Ders.: *Briefwechsel*, Bd. 4: *Johannes Brahms im Briefwechsel mit J. O. Grimm*, hrsg. v. R. Barth, Berlin 1912, Repr. Tutzing 1974
- Ders.: *Briefwechsel*, Bd. 5/6: *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim*, hrsg. v. A. Moser, Berlin <sup>3</sup>1921, Repr. Tutzing 1974
- Ders.: *Briefwechsel*, Bd. 7: *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Hermann Levi, Friedrich Gernsheim sowie den Familien Hecht und Fellingner*, hrsg. v. L. Schmidt, Berlin 1910, Repr. Tutzing 1974
- Ders.: *Briefwechsel*, Bd. 9/10: *Johannes Brahms Briefe an P. J. Simrock und Fritz Simrock*, hrsg. v. M. Kalbeck, Berlin 1917, Repr. Tutzing 1974
- Ders.: *Briefwechsel*, Bd. 11/12: *Johannes Brahms Briefe an Fritz Simrock*, hrsg. v. M. Kalbeck, Berlin 1919, Repr. Tutzing 1974
- Ders.: *Briefwechsel*, Bd. 14: *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Breitkopf & Härtel, Bartolf Senff, J. Rieter-Biedermann, C. F. Peters, E. W. Fritzsche und Robert Lienau*, hrsg. v. W. Altmann, Berlin 1921, Repr. Tutzing 1974
- Ders.: *Briefwechsel. Neue Folge*, Bd. 17: *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen und Helene Freifrau von Heldburg*, hrsg. v. H. Müller/R. Hofmann, Tutzing 1991
- Ders.: *Briefwechsel. Neue Folge*, Bd. 18: *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Julius Stockhausen*, hrsg. v. R. Hofmann, Tutzing 1993
- BREIG, Werner: *Arnold Schönbergs Verklärte Nacht und das Problem der Programmmusik*, in: *Die Semantik der musiko-literarischen Gattungen. Methodik und Analyse; eine Festgabe für Ulrich Weisstein zum 65. Geburtstag*, hrsg. v. W. Bernhart, Tübingen 1994, S. 87–115
- BRETHAUER, Karl: *Unbekannte Briefe von Louis Spohr (1833/34)*, in: *Zeitschrift des Vereins für Hessische Geschichte und Landeskunde* 80 (1969), S. 263–270
- Briefe von und an Joseph Joachim*, gesammelt u. hrsg. v. J. Joachim/A. Moser, 3 Bde., Berlin 1911–13
- BROWN, Clive: *Louis Spohr: A Critical Biography*, Cambridge u. a. 1984
- Ders.: *Spohrs Popularität in England*, in: *Louis Spohr. Festschrift und Ausstellungskatalog zum 200. Geburtstag*, hrsg. v. H. Becker/R. Krempien, Kassel 1984, S. 105–116



- Ders.: *The Chamber Music of Spohr and Weber*, in: *Nineteenth-Century Chamber Music*, hrsg. v. S. E. Hefling, New York 1998, S. 140–169
- BROWN, David: *Tchaikowsky. A Biographical and Critical Study*, Vol. 4: *The Final Years (1885–1893)*, London 1991
- BRUYCK, Karl D. van: *Woldemar Bargiel*, in: *Niederrheinische Musik-Zeitung* 7 (1859), S. 405 f.
- Ders.: *Woldemar Bargiel*, in: *Deutsche Musik-Zeitung* 1 (1860), S. 4–6
- BÜCKEN, Ernst: *Die Musik des 19. Jahrhunderts bis zur Moderne*, Wiesbaden <sup>2</sup>1979
- BUGOSLAWSKIJ, Sergej A.: *R. M. Glière*, Moskau 1930
- BÜLOW, Hans von: *Briefe. 1. Band: 1841–1853*, hrsg. v. M. von Bülow (*Briefe und Schriften*, Bd. 1), Leipzig <sup>2</sup>1899
- Ders.: *Ausgewählte Schriften. 1850–1892*, hrsg. v. M. von Bülow (*Briefe und Schriften*, Bd. 3), Leipzig 1896
- BURGHAEUSER, Jaromil: *Antonín Dvořák. Thematisches Verzeichnis mit Bibliographie und Übersicht des Lebens und des Werkes*, Leipzig 1960
- BUSCH-SALMEN, Gabriele: Art. *Hausmusik*, in: *MGG2S*, Bd. 4, Sp. 227–234
- CADENBACH, Rainer: *Max Reger: Streichsextett op. 118*, in: *Melos* XLVIII/1 (1986), S. 91–110
- Ders.: *Streichquartette, die zu Symphonien wurden, und die Idee des „rechten Quartettstils“*, in: *Probleme der symphonischen Tradition im 19. Jahrhundert*, hrsg. v. S. Kross/M. M. Maintz (Kongreßbericht Bonn 1989), Tutzing 1990, S. 471–492
- Ders.: *Cherubinis „symphonistisches“ Quartett zwischen „neuem Pariser Ton“ und „roccoco, perruque u.s.w.“*, in: *Neue Musik und Tradition. Festschrift Rudolf Stephan zum 65. Geburtstag*, hrsg. v. J. Kuckertz u. a., Laaber 1990, S. 209–231
- Ders.: *Vom Gang des Herankommens – Fanny und Felix wetteifern in Klavierquartetten*, in: *Fanny Hensel, geb. Mendelssohn Bartholdy. Das Werk*, hrsg. v. M. Helmig, München 1997, S. 81–92
- CAMPBELL, James Stuart: *V. F. Odojevsky and the Formation of Russian Musical Taste in the Nineteenth Century*, New York/London 1989
- Ders. (Hrsg.): *Russians on Russian Music, 1830–1880. An Anthology*, Cambridge 1994
- CANSTATT, Tony: *Unsere Künstler. Nicolai v. Wilm*, in: *NMZ* 32 (1911) H. 12, S. 257
- Carl Friedrich Zelters Darstellungen seines Lebens*, hrsg. v. J.-W. Schottländer, Weimar 1931
- CARON, Jean-Luc: *Johan Svendsen (1840–1911) (Les bulletins de L'A.F.C.N. Association Francaise Carl Nielsen, Bulletin N° 15)*, [Brou-Sur-Chantereine] 1996
- Ders.: *Niels W. Gade (1817–1890) (Les bulletins de L'A.F.C.N. Association Francaise Carl Nielsen, Bulletin N° 17)*, [Brou-Sur-Chantereine] 1997
- CELENZA, Anna Harwell: *The Early Works of Niels W. Gade. In Search of the Poetic*, Burlington 2001
- CHITTUM, Donald: *Einige Beobachtungen zur Ton- und Intervallstruktur in Mendelssohns Oktett op. 20*, in: *Felix Mendelssohn Bartholdy*, hrsg. v. G. Schuhmacher (*Wege der Forschung*, Bd. 494), Darmstadt 1982, S. 277–304
- CHURGIN, Bathia: *Francesco Galeazzi's Description (1796) of Sonata Form*, in: *JAMS* 21 (1968) 2, S. 181–199



- CHUSID, Martin: *Das „Orchestermäßige“ in Schuberts früher Streicherkammermusik*, in: *Zur Aufführungspraxis der Werke Franz Schuberts*, München/Salzburg 1981, S. 77–86
- CITRON, Marcia J.: *Fanny Mendelssohn Hensel: Musician in Her Brother's Shadow*, in: *The Female Autograph*, hrsg. v. D. C. Stanton, New York 1984, S. 171–179
- Dies.: *The Letters of Fanny Hensel to Felix Mendelssohn, collected, edited and translated with introductory essays and notes*, [Stuyvesant NY] 1987
- COBBETT, Walter W. (Hrsg.): *Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music*, 3 Bde., London u. a. <sup>2</sup>1964
- COHN, Arthur: *The Literature of Chamber Music*, Chapel Hill NC 1998
- COLLES, Henry C.: *Chamber Music of Brahms*, London 1933, Repr. 1976
- COOPER, Jeffrey: *The Rise of Instrumental Music and Concert Series in Paris 1828–1871 (Studies in Musicology, Bd. 65)*, Ann Arbor 1983
- COOPER, John M.: *Mendelssohn's Works: Prolegomenon to a Comprehensive Inventory*, in: *The Mendelssohn Companion*, hrsg. v. D. Seaton, Westport 2001, S. 701–785
- Ders.: *Mendelssohn, Goethe, and the Walpurgis Night. The Heathen Muse in European Culture 1700–1850*, Rochester NY 2007
- CRAMER, Carl F.: *Magazin der Musik*, Hamburg 1783 u. 1786, Repr., 5 Bde. Hildesheim 1971–1974
- CULLEN, Michael: *Leipziger Straße Drei – Eine Biographie*, in: *Mendelssohn-Studien*, Bd. 5, Berlin 1982, S. 9–77
- DAELENSEN, Georg von: *Alter Stil und alte Techniken in der Musik des 19. Jahrhunderts*, Diss. Freie Universität zu Berlin 1951
- Ders.: *Die Vermischung musikalischer Gattungen als soziologisches Problem*, in: *Bericht über den internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Kassel 1962*, hrsg. v. G. Reichert/M. Just, Kassel 1963, S. 23–25
- DAHLHAUS, Carl (Hrsg.): *Brahms und die Idee der Kammermusik*, in: *NZfM* 134 (1973), S. 559–563
- Ders.: *Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert*, in: *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen. Gedenkschrift Leo Schrade*, 1. Folge, hrsg. v. W. Arlt u. a., Bern/München 1973, S. 840–895
- Ders.: *Mendelssohn und die musikalischen Gattungstraditionen*, in: *Das Problem Mendelssohn*, hrsg. v. C. Dahlhaus (*Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Bd. 41) Regensburg 1974, S. 55–60
- Ders.: *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel 1978
- Ders.: *Die Musik des 19. Jahrhunderts (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 6)*, Laaber 1980
- Ders.: *Symphonie und symphonischer Stil um 1850*, in: *JbPrKu* 1983/84, S. 34–58
- Ders.: *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, Laaber 1987
- Ders.: *Das deutsche Bildungsbürgertum und die Musik*, in: *Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert*, Teil 2: *Bildungsgüter und Bildungswissen*, hrsg. v. R. Koselleck, Stuttgart 1990, S. 220–236
- DANUSER, Hermann: Art. *Gattung*, in: *MGG2S*, Bd. 3, Sp. 1042–1069
- Ders.: *Lyrik und Weltanschauungsmusik beim frühen Schöenberg: Bemerkungen zu Opus 4 und Opus 13*, in: *Arnold Schöenberg – Neuerer der Musik*, Wien 1996, S. 24–31
- DEGEN, Johannes D.: *Ludwig Norman als Vermittler zwischen deutscher und schwedischer Romantik*, in: *Die Rolle der romantischen Musik bei der Herausbildung eines demokratischen Nationalbewußtseins (2. Romantikkonferenz Dresden 1982)*, Dresden 1982, S. 131–139

- DEUTSCH, Otto E.: *Schubert. Die Dokumente seines Lebens*, Kassel u. a. 1964
- DEVRIENT, Eduard: *Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy und seine Briefe an mich*, Leipzig<sup>3</sup>1891
- DEVRIENT, Therese: *Jugenderinnerungen*, Stuttgart<sup>2</sup>1906
- DINGLINGER, Wolfgang: „Er war immer mit hinein verflochten“. *Die Freunde Eduard Rietz und Felix Mendelssohn Bartholdy und ihre Briefe*, in: *Mendelssohn-Studien*, Bd. 12, Berlin 2001, S. 129–148
- DÖRFFEL, Alfred: *Festschrift zur hundertjährigen Jubelfeier der Einweihung des Concertsaales im Gewandhaus zu Leipzig. Statistik der Concerte im Saale des Gewandhauses zu Leipzig*, Leipzig 1881
- Ders.: *Geschichte der Gewandhausconcerte zu Leipzig, vom 25. Nov. 1781 bis 25. Nov. 1881*, Leipzig 1884, Repr. Walluf bei Wiesbaden 1972
- DREES, Stefan (Hrsg.): *Lexikon der Violine. Baugeschichte – Spielpraxis – Komponisten und ihre Werke – Interpreten*, Laaber 2004
- DRINKER, Henry S.: *The Chamber Music of Johannes Brahms*, Philadelphia 1932, Repr. Westport 1974
- DROUCKER, Sandra: *Erinnerungen an Anton Rubinstein*, Leipzig 1904
- DÜMLING, Albrecht (Hrsg.): *Verteidigung des musikalischen Fortschritts. Brahms und Schönberg*, Hamburg 1990
- DUNHILL, Thomas F.: *Chamber Music. A Tratise for Students*, London 1913, Repr. Freeport 1972
- DÜRRE, Ronald: *Die Kasseler Schule von Louis Spohr im bildungstheoretischen Kontext des 19. Jahrhunderts*, in: *Europa stellt sich vor: Regionalstil, Provinzialismus und musikalische Sozialisation*, hrsg. v. T. Mäkelä, Magdeburg 2000, S. 9–30
- Ders.: *Louis Spohr und die „Kasseler Schule“*. *Das pädagogische Wirken des Komponisten, Geigenvirtuosen und Dirigenten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Diss. Otto-von-Guericke-Universität Magdeburg 2004, elektronische Publikation, veröffentlicht am 15. 9. 2005 unter: <http://diglib.uni-magdeburg.de/Dissertationen/2004/ronduerre.pdf>
- ECKARDT, Julius: *Ferdinand David und die Familie Mendelssohn. Aus hinterlassenen Briefschaften zusammengestellt*, Leipzig 1888
- EDERER, Walter: *Louis Spohrs Besuche in Berlin. Ein Beitrag zur preußischen Musikgeschichte*, in: *Louis Spohr. Festschrift und Ausstellungskatalog zum 200. Geburtstag*, hrsg. v. H. Becker/R. Krempien, Kassel 1984, S. 65–90
- EHLERT, Louis: *F. Mendelssohn Bartholdy und die Gesamtausgabe seiner Werke*, in: *Aus der Tonwelt*, Berlin 1877, S. 155–187
- EHRISMANN, Sibylle: *Engagierte Verehrung und kühles Befremden. Die Brahms-Rezeption in der Schweiz bis 1900*, in: *Internationaler Brahms-Kongress Gmunden 1997. Kongressbericht*, hrsg. v. I. Fuchs, Tutzing 2001, S. 175–196
- EISEN, Cliff: *Mozart and the Viennese String Quintet*, in: *Mozarts Streichquintette. Beiträge zum musikalischen Satz, zum Gattungskontext und zu Quellenfragen*, hrsg. v. C. Eisen/W.-D. Seiffert, Stuttgart 1994, S. 127–151
- EISENHARDT, Günther: *Über August Klughardt (1847–1902)*, in: *Referate der Dessauer Symposien*, Heft 7, Dessau 1983, S. 7–15
- Ders.: *August Klughardt zum 140. Geburtstag*, in: *Dessauer Kalender 1987*, S. 75 f.

- EITNER, Robert: *Biographisch-Bibliographisches Quellenlexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts*, 10 Bde., Leipzig 1900–1904, Repr. Graz 1959
- ELVERS, Rudolf: *Ein Jugendbrief von Felix Mendelssohn*, in: *Festschrift für Friedrich Smend zum 70. Geburtstag*, Berlin 1963, S. 95–97
- Ders. (Hrsg.): *Felix Mendelssohn Bartholdy. Briefe an deutsche Verleger (Felix Mendelssohn Bartholdy Briefe, Bd. 1)*, Berlin 1968
- Ders.: *Acht Briefe von Lea Mendelssohn an den Verlag Schlesinger in Berlin*, in: *Das Problem Mendelssohn*, hrsg. v. C. Dahlhaus (*Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Bd. 41), Regensburg 1974, S. 47–53
- Ders. (Hrsg.): *Felix Mendelssohn Bartholdy. Briefe*, Frankfurt a. M. 1984
- Ders.: *Frühe Quellen zur Biographie Felix Mendelssohn Bartholdys*, in: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Kongreß-Bericht Berlin 1994*, hrsg. v. C. M. Schmidt, Wiesbaden u. a. 1997, S. 17–22
- ELVERS, Rudolf/Peter Ward Jones: *Das Musikalienverzeichnis von Fanny und Felix Mendelssohn Bartholdy*, in: *Mendelssohn-Studien*, Bd. 8, Berlin 1993, S. 85–103
- ENGEL, Hans: *Die musikalischen Gattungen und ihr sozialer Hintergrund*, in: *Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Kassel 1962*, Kassel 1963, S. 3–14
- ERPF, Hermann: *Die Lehre von den Instrumenten und der Instrumentation*, Potsdam 1935
- Ders.: *Lehrbuch der Instrumentation und Instrumentenkunde*, Mainz 1957
- FARISH, Margaret K.: *String Music in Print*, New York/London <sup>2</sup>1973
- FAUQUET, Joël-Marie: *Les Sociétés de Musique de Chambre à Paris de la Restauration à 1870*, Paris 1986
- Dies. (Hrsg.): *Dictionnaire de la Musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, [Paris] 2003
- FEDER, Georg: *Haydns Streichquartette. Ein musikalischer Werkführer*, München 1998
- FELLINGER, Imogen: *Welche Bedeutung hatte die Kammermusik im Leben von Brahms?*, in: *Die Kammermusik von Johannes Brahms. Tradition und Innovation. Bericht über die Tagung Wien 1997*, hrsg. v. G. Gruber, Laaber 2001, S. 11–25
- Festschrift zum 75-jährigen Bestehen des Königl. Konservatoriums der Musik zu Leipzig am 2. April 1918*, hrsg. v. P. Röntsch, Leipzig 1918
- FÉTIS, François-Joseph: *Biographie Universelle des Musiciens et Bibliographie Générale de la Musique*, 8 Bde., Paris <sup>2</sup>1860–1865; 2 Suppl. Bde. (A. Pougin), Paris 1878 u. 1880, Repr. Brüssel 1963
- FEUCHTE, Andreas: *Felix Mendelssohn Bartholdy als Lehrer und Freund von Eduard Franck*, in: *Mendelssohn-Studien*, Bd. 10, Berlin 1997, S. 57–76
- FEUCHTE, Paul/Andreas Feuchte (Hrsg.): *Die Komponisten Eduard Franck und Richard Franck. Leben und Werk – Dokumente – Quellen*, Stuttgart/Hamburg 1993
- FIEHLER, Judith: *Resources for Martinů Research at the Library of Congress*, in: *Bohuslav Martinů Newsletter* 6 (2006), Nr. 1, S. 15
- FILOSA, Albert J.: *The Early Symphonies and Chamber Music of Felix Mendelssohn Bartholdy*, PhD Diss. Yale University 1972
- FINK, Gottfried W.: *Recension. Double Quatuor pour quatre Violons, deux Violes et deux Violoncelles, composé par Louis Spohr*. Oeuv. 65, in: *AmZ* 30 (1828) Nr. 45, Sp. 745–749

- FINSCHER, Ludwig: *Zur Sozialgeschichte des klassischen Streichquartetts*, in: *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Kassel 1962*, Kassel u. a. 1963, S. 37–39
- Ders.: Art. *Streichquartett*, in: *MGG1*, Bd. 12, Sp. 1559–1601
- Ders.: *[Johannes] B[ernardus] van Bree (1801–1857): Allegro voor vier Strijkkwartetten* (Besprechung der Neuedition Amsterdam 1965), in: *Mf* 21 (1968) Nr. 3, S. 408 f.
- Ders.: *Hausmusik und Kammermusik*, in: *Musica* 22 (1968), S. 325–329
- Ders.: *Studien zur Geschichte des Streichquartetts*, Bd. 1: *Die Entstehung des klassischen Streichquartetts von den Vorformen zur Grundlegung durch Joseph Haydn* (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 3), Kassel 1974
- Ders.: *Zur Geschichte des Streichquartetts als musikalische Gattungsgeschichte*, in: *Violinspiel und Violinmusik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. v. V. Schwarz, Wien 1975, S. 80–89
- Ders.: *Corelli, Haydn und die klassischen Gattungen der Kammermusik*, in: *Gattungen der Musik und ihre Klassiker*, hrsg. v. H. Danuser, Laaber 1988, S. 185–195
- Ders.: *Gattungen und Besetzungen in der Kammermusik*, in: *Reclams Kammermusikführer*, hrsg. v. A. Werner-Jensen, Stuttgart <sup>10</sup>1990, S. 11–132
- Ders.: Art. *Streichquartett*, in: *MGG2S*, Bd. 8, Sp. 1924–1977
- Ders.: Art. *Streichquartett-Ensemble*, in: *MGG2S*, Bd. 8, Sp. 1977–1989
- Ders.: Art. *Streichquintett*, in: *MGG2S*, Bd. 8, Sp. 1989–2005
- Ders.: Art. *Streichsextett*, in: *MGG2S*, Bd. 8, Sp. 2005–2009
- Ders.: *Joseph Haydn und seine Zeit*, Laaber 2000
- FISCHER, Klaus: *Die Streichquartette Gaetano Brunettis (1744–1798) in der Bibliothèque Nationale in Paris im Zusammenhang mit den Streichquartetten des 18. Jahrhunderts*, in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Bayreuth 1981*, hrsg. v. Ch.-H. Mahling/S. Wiesmann, Kassel u. a. 1984, S. 350–359
- FITZPATRICK, Mary J.: *Nikolai von Wilm (1834–1911): A Study of a Musician and His Age*, PhD Diss. University of Iowa, Ann Arbor 1981
- FLOTHUIS, Marius: *Mozart. Streichquintett g-Moll (Meisterwerke der Musik 44)*, München 1987
- Ders.: *Quintette für Streichinstrumente von M. Haydn*, in: *Mozart-Jb. 1987/88*, Kassel 1988, S. 49–57
- FOG, Dan: *N. W. Gade – Katalog. Verzeichnis der im Druck erschienenen Kompositionen von Niels W. Gade (1817–1890)*, Kopenhagen 1986
- FORNER, Johannes: *Traditionen im Wandel der Zeit. Rückblick auf die Geschichte der Abteilungen am Konservatorium*, in: *Hochschule für Musik in Leipzig, gegründet als Conservatorium der Musik*, hrsg. v. M. Wehnert u. a., Leipzig 1968, S. 45–76
- Ders.: *Mendelssohns Mitstreiter am Leipziger Konservatorium*, in: *BzMw* 14 (1972), S. 185–204
- Ders.: *Leipziger Konservatorium und „Leipziger Schule“. Ein Beitrag zur Klassizismus-Diskussion*, in: *Mf* 50 (1997), S. 31–36
- FORSYTH, Michael: *Bauwerke für Musik. Konzertsäle und Opernhäuser, Musik und Zuhörer vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, München u. a. 1992
- FRANKENSTEIN, L.: *Johan Svendsen †*, in: *NZfM* 78 (1911) Nr. 25, S. 392

- FRIEDRICH, Gerda: *Die Fugenkompositionen in Mendelssohns Instrumentalwerk*, Diss. Bonn 1969
- FRISCH, Walter: *Schoenberg and the Poetry of Richard Dehmel*, in: *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 9 (1986) 2, S. 137–179
- Ders.: *Form und Tonalität in Schönbergs frühen Instrumentalwerken*, in: *Arnold Schönberg – Neuerer der Musik*, Wien 1996, S. 32–39
- GADE, Nils W.: *Aufzeichnungen und Briefe*, hrsg. v. D. Gade, Basel 1894
- GEIRINGER, Karl: *Joseph Haydn. Der schöpferische Werdegang eines Meisters der Klassik*, unter Mitarbeit v. I. Geiringer, Mainz 1959
- Ders.: *The Rise of Chamber Music*, in: *New Oxford History of Music*, Bd. 7: *The Age of Enlightenment 1745–1790*, London u. a. 1973, S. 515–573
- GÉRARD, Yves: *Thematic Biographical and Critical Catalogue of the Works of Luigi Boccherini*, London 1969
- GERLACH, Leopold: *August Klughardt, sein Leben und seine Werke*, Leipzig 1902
- GERLACH, Reinhard: *Mendelssohns schöpferische Erinnerung der „Jugendzeit“: Die Beziehungen zwischen dem Violinkonzert, op. 65 und dem Oktett für Streicher, op. 20*, in: *Mf* 25 (1972), S. 142–152
- GERVINK, Manuel: *Arnold Schönberg und seine Zeit*, Laaber 2000
- GIESAU, Peter: *Das Palais Mendelssohn Bartholdy in Berlin und die Entwürfe Carl Theodor Ottmers zum Umbau aus dem Jahr 1825*, in: *Mendelssohn Studien*, Bd. 12, Berlin 2001, S. 55–66
- GILBERT, Felix (Hrsg.): *Bankiers, Künstler und Gelehrte. Unveröffentlichte Briefe der Familie Mendelssohn aus dem 19. Jahrhundert (Schriftenreihe wissenschaftlicher Abhandlungen des Leo Baeck Instituts 31)*, Tübingen 1975
- GLENEWINKEL, Hans: *Spohrs Kammermusik für Streichinstrumente*, Diss. Universität München, München 1912
- Ders.: *Verzeichnis des musikalischen Nachlasses von Louis Spohr*, in: *AfMw* 1 (1918/19), S. 15
- GLÜXAM, Dagmar: *Max Bruch. Oktett für Soli oder Streichorchester op. posth. (1920)*, in: *Musikerhandschriften. Von Heinrich Schütz bis Wolfgang Rihm*, hrsg. v. G. Brosche, Stuttgart 2002, S. 128–130
- GODWIN, Joscelyn: *Early Mendelssohn and Late Beethoven*, in: *ML* 4 (1974), S. 272–285
- GOETHE, Johann Wolfgang: *Faust. Texte*, hrsg. v. A. Schöne (*Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, 1. Abteilung, Bd. 7/1), Frankfurt a. M. 1994
- Ders.: *Faust. Kommentare*, hrsg. v. A. Schöne (*Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, 1. Abteilung, Bd. 7/2), Frankfurt a. M. 1994
- Ders.: *Johann Peter Eckermann. Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, hrsg. v. Ch. Michel (*Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, 2. Abteilung, Bd. 12), Frankfurt a. M. 1999
- Ders.: *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1799 bis 1832*, hrsg. v. H.-G. Ottenberg/E. Zehm (*Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe*, Bd. 20), München/Wien 1991
- GÖTHEL, Folker: *Zur Wiedergabe von Werken Louis Spohrs*, in: *Das Orchester* 8 (1960), S. 36–41
- Ders.: *Thematisch-Bibliographisches Verzeichnis der Werke von Louis Spohr*, Tutzing 1981
- Ders.: *Der Romantiker Louis Spohr. Gedanken zu einer musikgeschichtlichen Einordnung*, in: *Louis Spohr. Festschrift und Ausstellungskatalog zum 200. Geburtstag*, hrsg. v. H. Becker/R. Krempien, Kassel 1984, S. 7–18



- GRÄDENER, Carl G. P.: *Johannes Brahms und sein Sextett*, in: *Recensionen und Mitteilungen über Theater und Musik* 10 (1864) Nr. 3, S. 33–35
- Ders.: *Gesammelte Aufsätze über Kunst, vorzugsweise Musik*, Hamburg 1872
- Ders.: *Meine Jugenderinnerungen*, Liebau 1920
- GREY, Thomas: *The Orchestral Music*, in: *The Mendelssohn Companion*, hrsg. v. D. Seaton, Westport 2001, S. 395–550
- GRIEG, Edvard: *Verzeichnis seiner Werke mit Einleitung: Mein erster Erfolg*, Leipzig 1910
- GRIFFITHS, Steven: *A Critical Study of the Music of Rimsky-Korsakov, 1844–1890*, New York/London 1989
- GROSSMANN-VENDREY, Susanna: *Felix Mendelssohn und die Musik der Vergangenheit (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 17)*, Regensburg 1969
- GROTJAHN, Rebecca: *Die Sinfonie im deutschen Kulturgebiet 1850 bis 1875 (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert, Studien und Quellen, Bd. 9)*, Sinzig 1998
- GRUBER, Gernot: *Streichquintett op. 111*, in: *Die Kammermusik von Johannes Brahms. Tradition und Innovation. Bericht über die Tagung Wien 1997*, hrsg. v. G. Gruber, Laaber 2001, S. 257–274
- GRÜNZWEIG, Werner: *Orchestrale Kammermusik: Faktur und Wirkung der Streichquintette Mozarts*, in: *Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongreß zum Mozartjahr 1991*, Baden bei Wien, Tutzing 1993, S. 651–658
- GRYMES, James A.: *Ernst von Dohnányi. A Bio-Bibliography*, Westport/London 2001
- GSTREIN, Rainer: *Musik in der intimité du Salon. Pariser Salons des frühen 19. Jahrhunderts als Stätten privaten Musizierens*, in: *Festschrift Walter Salmen*, hrsg. v. M. Fink, Innsbruck 1991, S. 113–120
- GÜLKE, Peter: *Zur Bestimmung des Sinfonischen bei Beethoven*, in: *DJbM* 15 (1970), S. 67–95
- Ders.: *Zum Bilde des späten Schubert. Vorwiegend analytische Betrachtungen zum Streichquintett op. 163*, in: *DJbM* für 1973–1977, Leipzig 1978, S. 5–58; auch in: *Musik-Konzepte. Sonderband Franz Schubert*, hrsg. v. H.-Kl. Metzger/R. Riehn, München 1979, S. 106–166
- Ders.: *In what Respect a Quintet? On the Disposition of Instruments in the String Quintet D 956*, in: *Schubert Studies*, hrsg. v. E. Badura-Skoda/P. Branscombe, Cambridge 1982, S. 173–185
- Gustav Geierhaas (Komponisten in Bayern, Bd. 43)*, Tutzing 2004
- HAINE, Malou: *Did Nineteenth Century Belgium Like Brahms?*, in: *Internationaler Brahms-Kongress Gmunden 1997. Kongressbericht*, hrsg. v. I. Fuchs, Tutzing 2001, S. 227–279
- HALBREICH, Harry: *Bohuslav Martinů. Werkverzeichnis und Biographie*, Mainz u. a. <sup>2</sup>2007
- HAMMERICH, Angul: *Niels W. Gade*, in: *Die Musik* 3 (1903/04) H. 22, S. 290–301
- HAND, Ferdinand: *Aesthetik der Tonkunst*, 2 Bde., Leipzig 1837
- Handschriften von Louis Spohr*, in: *NZfM* 118 (1957), S. 115
- HANSON, Alice: *Die zensurierte Muse. Musikleben im Wiener Biedermeier*, Wien 1987
- HANSLICK, Eduard: *Geschichte des Concertwesens in Wien*, Wien 1869/70, Repr. Westmead 1971
- Ders.: *Musikalisches und Litterarisches (Der „Modernen Oper“ V. Theil)*, Berlin 1889, Repr. Westmead 1971
- Ders.: *Aus dem Tagebuch eines Musikers (Der „Modernen Oper“ VI. Theil)*, Berlin 1892, Repr. Westmead 1971



- Ders.: *Schriften. Historisch kritische Ausgabe*, Bd. 1/3: *Aufsätze und Rezensionen 1855–1856*, hrsg. v. D. Strauß, Wien u. a. 1995
- Harenberg *Kammermusikführer*, Dortmund 1997
- HARPSTER, Richard W.: *The String Quartets of Johann Georg Albrechtsberger: An Historical and Formal Study*, PhD Diss. Univ. of Southern California, [Los Angeles] 1976
- HARWELL, Anna H.: „*Unsre Kunst beißt Poesie*“: *Niels W. Gade's Early Compositions and their Programmatic Origins*, PhD Diss. Duke University 1996
- HAUPTMANN, Moritz: *Briefe von Moritz Hauptmann an Franz Hauser*, hrsg. v. A. Schöne, Leipzig 1871
- Ders.: *Briefe von Moritz Hauptmann an Louis Spohr und Andere*, hrsg. v. F. Hiller, Leipzig. 1876
- HAYDN, Joseph: *Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, hrsg. v. D. Bartha, Kassel u. a. 1965
- HEFLING, Stephen E. (Hrsg.): *Nineteenth-Century Chamber Music*, New York u. a. 1998
- HELLSBERG, Eugen: *Joseph Mayseder (Wien 1789 bis 1863)*, Diss. Universität Wien 1955
- HELLWIG-UNRUH, Renate: ... *so bin ich mit meiner Musik ziemlich allein. Die Komponistin und Musikerin Fanny Hensel, geb. Mendelssohn*, in: *Stadt und Frauenleben*, hrsg. v. H. Hülsbergen, Berlin 1997, S. 235–261
- Dies.: *Fanny Hensel geb. Mendelssohn Bartholdy. Thematisches Verzeichnis der Kompositionen*, Adliswil 2000
- HELM, Everett: *Milhaud: xiv + xv = Octet*, in: *Melos* 22 (1955), S. 71–75
- HELMIG, Martina (Hrsg.): *Fanny Hensel, geb. Mendelssohn Bartholdy. Das Werk*, München 1997
- HENNINGS, Johann/Wilhelm Stahl: *Musikgeschichte Lübecks*, Bd. 1: *Weltliche Musik*, Kassel/Basel 1951
- HENSEL, Fanny: *Tagebücher*, hrsg. v. H.-G. Klein/R. Elvers, Wiesbaden u. a. 2002
- HENSEL, Sebastian: *Die Familie Mendelssohn 1729–1847. Nach Briefen und Tagebüchern*, Berlin <sup>4</sup>1896
- HERRESTHAL, Harald: *Carl Arnold (1794–1973). Ein europäischer Musiker des 19. Jahrhunderts. Eine Dokumentarbiographie mit thematischem Werkverzeichnis (Quellenkataloge zur Musikgeschichte 23)*, Wilhelmshaven 1993
- Ders.: *Kammermusik des 19. Jahrhunderts in Norwegen: Mit einem Ausblick auf die Nachbarländer*, in: *Aspekte der Kammermusik von 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, hrsg. v. Ch.-H. Mahling u. a. (Schloss Engers: *Colloquia zur Kammermusik*, Bd. 1), Mainz 1998, S. 119–131
- HERRMANN, Hildegard: *Thematisches Verzeichnis der Werke von Joseph Eybler*, München/Salzburg 1976
- HEUSS, Alfred: *Kammermusikabende*, Leipzig 1919
- HEUSSNER, Horst: *Ludwig Spohr und W. A. Mozart*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1957, Salzburg 1958, S. 199–206
- Ders.: *Der Hofkapellmeister Ludwig Spohr – ein sozialgeschichtliches Portrait*, in: *Festschrift Hans Engel zum 70. Geburtstag*, Kassel 1964, S. 134–154
- HICKMAN, Roger Ch.: *Six Bohemian Masters of the String Quartet in the Late Eighteenth Century*, PhD Diss. University of California, Berkeley 1979
- Ders.: *The Nascent Viennese String Quartet*, in: *MQ* 67 (April 1981) H. 2, S. 193–212
- Ders.: *The Flowering of the Viennese String Quartet in the Late Eighteenth Century*, in: *MR* 50 (Aug/Nov 1989) H. 3/4, S. 157–180

- HILL, Cecil: *Ferdinand Ries: A Thematic Catalogue* (University of New England Monographs 1), Armin-dale 1977
- Ders.: *Ferdinand Ries: A Study and Addenda*, Armin-dale: University of New England 1982
- HILLER, Ferdinand: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Briefe und Erinnerungen*, Köln 1874
- HINSON, Maurice: *The Piano in Chamber Ensemble: An Annotated Guide*, Bloomington 1978
- HOBOKEN, Anthony van: *Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, Bd. 1, Mainz 1957
- HODERMANN, Richard: *Spohr und Romberg in Gotha*, in: *NZfM* 62 (1895) Nr. 9, S. 97 f.
- HÖFER, Karlheinz: *Andreas Romberg – ein Zeitgenosse aus Vechta*, in: *Oldenburger Profile* (Vechtaer Universitätsschriften, Bd. 6), Cloppenburg 1989, S. 35–53
- HOFMANN, Kurt: *Die Bibliothek von Johannes Brahms. Bücher- und Musikalienverzeichnis*, Hamburg 1974
- HOMBURG, Herfried: *Louis Spohr. Bilder und Dokumente*, Kassel 1968
- HOMER, Ulrich: *Chamber Music*, New York/London <sup>2</sup>1966
- HOMMANN, Charles: *Chamber Music for Strings* (Recent Researches in American Music, Vol. 30, hrsg. v. J. Graciano/J. Swenson-Eldridge), Middleton 1998
- HORSTMANN, Angelika: *Untersuchungen zur Brahms-Rezeption der Jahre 1860–1880* (Schriftenreihe zur Musik, Bd. 24), Hamburg 1986
- HORTON, John: *Mendelssohns Chamber Music*, London 1972
- HRADECKY, Emil: *Zum Satzunterschied der klassischen Orchester- und Kammermusik*, in: *Colloquium Musica Cameralis Brno 1971* (Colloquia on the History and Theory of Music at the International Music Festival in Brno, Vol. 6), hrsg. v. R. Pecman, Brünn 1977, S. 100–107
- IRMEN, Hans-Josef (Hrsg.): *Luigi Cherubini. Leben und Werk in Zeugnissen seiner Zeitgenossen. Nach der englischen Veröffentlichung von Edward Bellasis (1874), übersetzt von Josef Rheinberger* (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 30), Regensburg 1972
- JADASSOHN, Salomon: *Lehrbuch der Instrumentation* (Musikalische Kompositionslehre, Bd. 5), Leipzig 1889
- JAKOWLEW, Wassili: *Die Aufnahme der Musik Borodins in Rußland zu seinen Lebzeiten (1848)*, in: *Alexander Borodin. Sein Leben, seine Musik, seine Schriften*, hrsg. v. E. Kuhn, Berlin 1992, S. 347–392
- JANCIK, Hans: *A. Bruckner in seiner Kammermusik*, in: *Festschrift Leopold Nowak*, hrsg. v. F. Grasberger, Wien 1964, S. 45–51
- JENNER, Gustav: *Johannes Brahms als Mensch, Lehrer und Künstler: Studien und Erlebnisse*, Marburg 1905
- JENSEN Niels M.: *Niels W. Gade und seine Bedeutung für die Herausbildung eines Nationalbewußtseins in der dänischen Musik*, in: *Die Rolle der romantischen Musik bei der Herausbildung eines demokratischen Nationalbewußtseins* (Schriftenreihe der Hochschule für Musik Dresden Carl Maria von Weber, Heft 15), Dresden 1981, S. 15–19
- JOSEPHSON, Nors S.: *Westeuropäische Stilmerkmale in der Musik Borodins (1833–1887)*, in: *JbPrKu* 1994, S. 278–303
- JUNG, Hans Rudolf: *Louis Spohr – der Geiger und seine Violinkonzerte*, in: *Louis Spohr Festschrift*, hrsg. v. G. Kraft, Weimar 1959, S. 78–87

- KALBECK, Max: *Johannes Brahms*, 4 Bde., Berlin <sup>3</sup>1912, <sup>3</sup>1921, <sup>2</sup>1912, <sup>2</sup>1915
- KÄLIN, Josef/Anton Marty: *Leben und Werk des vor 150 Jahren geborenen Komponisten Joachim Raff. Jubiläumsschrift zur Denkmaleinweihung in Lachen (Schweiz)*, Lachen 1972
- Karl Georg Hemmerich 1892–1979. *Maler – Schriftsteller – Komponist*, hrsg. v. W. Lambrecht, Steinebach a. d. Wied 2006
- Katalog des Musikalien-Verlags J. Schubert & Co*, Leipzig 1906
- KATOW, Paul: *Louis Spohr. Persönlichkeit und Werk*, Luxembourg 1983
- KEMP, Friedhelm: *Mendelssohns Berliner Umwelt*, in: *Das Problem Mendelssohn*, hrsg. v. C. Dahlhaus (*Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Bd. 41), Regensburg 1974, S. 11–21
- KESTNER-BOCHE, Ruth: *Zum Profil der Streicherausbildung an der Leipziger Musikhochschule seit 1843. Unter besonderer Berücksichtigung der Kinngeiger*, in: *Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig. 150 Jahre Musikhochschule 1843–1993*, hrsg. v. J. Former, Leipzig 1993, S. 190–228
- KILBURN, Nicholas: *Chamber Music and its Masters in the Past and in the Present*, in: *The Music Story Series*, London/New York [1932], Repr. Boston 1977
- KILIAN, Gerald: *Studien zu Louis Spohr (Wissenschaftliche Beiträge Karlsruhe, Nr. 16)*, Karlsruhe 1986
- KIMBER, Marian W.: „*For art has the same place in your heart as mine*“: *Family, Friendship, and Community in the Life of Felix Mendelssohn*, in: *The Mendelssohn Companion*, hrsg. v. D. Seaton, Westport 2001, S. 29–75
- KIRKENDALE, Warren: *Fuge und Fugato in der Kammermusik des Rokoko und der Klassik*, Tutzing 1966
- KLEFFEL, Arno: *Woldemar Bargiel*, in: *Neue Berliner Musikzeitung* 47 (1893) Nr. 18–20, S. 237 f. u. S. 253 f.
- KLEIN, Hans-Günter: „... dieses allerliebste Buch“. *Fanny Hensels Noten-Album*, in: *Mendelssohn Studien*, Bd. 8, Berlin 1994, S. 141–157
- Ders.: *Verzeichnis der im Autograph überlieferten Werke Felix Mendelssohn Bartholdys im Besitz der Staatsbibliothek zu Berlin*, in: *Mendelssohn Studien*, Bd. 10, Berlin 1997, S. 181–213
- Ders.: *Das verborgene Band. Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Schwester Fanny Hensel (Ausstellungskatalog der Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz)*, Wiesbaden 1997
- Ders. (Hrsg.): *Felix Mendelssohn Bartholdy. Autographe und Abschriften. Katalog* (Staatsbibliothek Berlin. Preussischer Kulturbesitz, Kataloge der Musikabteilung, 1. Reihe: *Handschriften*, Bd. 5), München 2003
- Ders.: „... mit obligater Nachtigallen- und Fliederblütenbegleitung“. *Fanny Hensels Sonntagsmusiken*, Wiesbaden 2005
- KLEIN, Theodor: *Zu Franz Schuberts Oktett op. 166*, in: *Haberl Festschrift*, Regensburg 1977, S. 143–149
- KLINGEMANN, Karl (Hrsg.): *Felix Mendelssohn-Bartholdys Briefwechsel mit Karl Klingemann in London*, Essen 1909
- KLINGENBECK, Josef: *Ignaz Pleyel. Sein Streichquartett im Rahmen der Wiener Klassik*, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 25 (1962), S. 276–297
- KNORR, Iwan: *Johannes Brahms. Sextett in B-Dur op. 18 (Der Musikführer, Nr. 23)*, Leipzig o. J.
- KOCH, Heinrich Ch.: *Versuch einer Anleitung zur Composition*, 3 Bde., Leipzig/Rudolstadt 1782–1793, Repr. Hildesheim 1969
- Ders.: *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt 1802, Repr. Hildesheim 1964

- Ders.: *Musikalisches Lexikon*, Neubearbeitung von A. von Dommer, Heidelberg 1865
- KOCH, Juan M.: *Das Klavierkonzert des 19. Jahrhunderts und die Kategorie des Symphonischen. Zur Kompositions- und Rezeptionsgeschichte der Gattung von Mozart bis Brahms (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert, Bd. 8)*, Sinzig 2001
- KOCH, Klaus-Peter: „Henselt war nicht allein“ – Deutsche Musiker in St. Petersburg, in: *Adolph Henselt und der musikkulturelle Dialog zwischen dem westlichen und östlichen Europa im 19. Jahrhundert. Konferenzbericht Schwalbach 25.–27. Oktober 2002*, hrsg. v. L. Schiwietz, Sinzig 2004, S. 13–26
- KÖCHEL, Ludwig Ritter von: *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amade Mozarts*, Wiesbaden <sup>7</sup>1965
- KÖHLER, Karl-Heinz: *Das Jugendwerk Felix Mendelssohns: die vergessene Kindheitsentwicklung eines Genies*, in: *DJbM* 7 (1962), S. 18–35
- KOHLHASE, Hans: *Studien zur Form in den Streichquartetten von Felix Mendelssohn-Bartholdy*, in: *Zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts (HJb, Bd. 2)*, Hamburg 1977, S. 75–104
- Ders.: *Brahms und Mendelssohn: Strukturelle Parallelen in der Kammermusik für Streicher*, in: *Brahms und seine Zeit. Symposium Hamburg 1983 (HJb, Bd. 7)*, Laaber 1984, S. 59–85
- KOHLHASE, Thomas: „Paris vaut bien une messe!“ *Bisher unbekannte Briefe, Notenautographie und andere Čajkovskij-Funde*, in: *Čajkovskij-Studien*, Bd. 3, hrsg. v. Th. Kohlhasse, Mainz u. a. 1998, S. 163–298
- Det Kongelige Danske Musikkonservatorium 1867–1917*, Kopenhagen 1917
- KONOLD, Wulf: *Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Zeit*, Laaber 1984
- Ders.: *Mendelssohns Jugendsymphonien. Eine analytische Studie*, in: *AfMw* 46 (1989), H. 1, S. 1–41 u. H. 2, S. 155–183
- Ders.: *Die Symphonien Mendelssohn Bartholdys. Untersuchungen zur Werkgestalt und Formstruktur*, Laaber 1992
- KOTLYAROV, Boris J.: *Enesco. His Life and Times*, Neptune City (New Jersey) 1984
- KRAFT, Günther: *L. Spohr und die republikanische Volksgesangsbewegung*, in: *Louis Spohr Festschrift*, hrsg. v. G. Kraft, Weimar 1959, S. 7–25
- KRAMER, Ursula: *Gattungsproblem am Beispiel der Kammermusik für Bläserensembles*, in: *Aspekte der Kammermusik vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, hrsg. v. Ch.-H. Mahling u. a. (Schloss Engers, *Colloquia zur Kammermusik*, Bd. 1), Mainz 1998, S. 49–65
- Dies.: *Spohr und die Folgen – eine kleine Geschichte des Nonetts*, in: *Kammermusik in „gemischten“ Besetzungen. Christoph-Hellmuth Mahling zum 70. Geburtstag*, hrsg. v. K. Pfarr/K. Böhmer (Schloß Engers, *Colloquia zur Kammermusik* Bd. 3), Mainz 2002, S. 15–47
- KRAUSE, Emil: *Die Entwicklung der Kammermusik*, Hamburg 1904
- KRAUTWURST, Franz: *Felix Mendelssohn Bartholdy als Bratschist*, in: *Gedenkschrift Hermann Beck*, hrsg. v. H. Dechant/W. Sieber, Laaber 1982, S. 151–160
- KREBS, Stanley D.: *Soviet Composers and the Development of Soviet Music*, New York 1970
- KREFT, Ekkehard: *Schönberg: Streichsextett op. 4*, in: *Studia Musicologica Norvegica* 25 (1999), S. 457–473
- KREMPIEN, Rainer: *Louis Spohrs pädagogisches Wirken. Dargestellt am Beispiel seiner Beziehungen zu Gottfried Herrmann*, in: *Louis Spohr. Festschrift und Ausstellungskatalog zum 200. Geburtstag*, hrsg. v. H. Becker/R. Krempien, Kassel 1984, S. 53–64

- KRONE, Olaf: *Wer war Brunetti? Neue Erkenntnisse über Leben, Werk und künstlerisches Umfeld des Gaetano Brunetti (1744–1798)*, in: *Concerto* 12 (1995) H. 103, S. 18–24
- KRONES, Hartmut: *Zum Begriff der „Kammermusik“ in nachklassischer Zeit bis zum Tod von Johannes Brahms*, in: *Die Kammermusik von Johannes Brahms. Tradition und Innovation. Bericht über die Tagung Wien 1997*, hrsg. v. G. Gruber, Laaber 2001, S. 121–138
- KROPFINGER, Klaus: *Klassik-Rezeption in Berlin (1800–1830)*, in: *Studien zur Musikgeschichte Berlins im frühen 19. Jahrhundert*, hrsg. v. C. Dahlhaus, Regensburg 1980, S. 301–380
- KROSS, Siegfried (Hrsg.): *Brahms-Bibliographie*, Tutzing 1983
- Ders.: *Johannes Brahms. Versuch einer kritischen Dokumentar-Biographie*, 2 Bde., Bonn 1997
- KRUMMACHER, Friedhelm: *Über Autographe Mendelssohns und seine Kompositionsweise*, in: *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Bonn 1970*, S. 482–485
- Ders.: *Mendelssohn – Der Komponist. Studien zur Kammermusik für Streicher*, München 1978
- Ders.: *Zur Kompositionsart Mendelssohns. Thesen am Beispiel der Streichquartette*, in: *Musik-Konzepte. Felix Mendelssohn Bartholdy*, hrsg. v. H.-K. Metzger/R. Riehn, München 1980, S. 46–74
- Ders.: *Gattung und Werk. Zu Streichquartetten von Gade und Berwald*, in: *Gattung und Werk in der Musikgeschichte Norddeutschlands und Skandinaviens* (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. 26) hrsg. v. F. Krummacher/H. W. Schwab, Kassel u. a. 1982, S. 154–175
- Ders.: *Klaviertrio und sinfonischer Satz: Zum Adagio aus Haydns Sinfonie Nr. 102*, in: *Festschrift Franz Krautwurst zum 65. Geburtstag*, Tutzing 1989, S. 325–335
- Ders.: *Intimität und Expansion. Das Streichquartett Op. 56 von Sibelius im Verhältnis zur Gattungstradition*, in: *Musik im Norden. Abhandlungen über skandinavische und norddeutsche Musik*, hrsg. v. S. Oechsle u. a., Kassel u. a. 1996, S. 206–226
- Ders.: *Niels W. Gade und die skandinavische Musik der Romantik*, in: *Musik im Norden. Abhandlungen über skandinavische und norddeutsche Musik*, hrsg. v. S. Oechsle u. a., Kassel u. a. 1996, S. 99–116
- Ders.: *Das Streichquartett. Von Haydn bis Schubert* (Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 6,1), Laaber 2001
- Ders.: *Das Streichquartett. Von Mendelssohn bis zur Gegenwart* (Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 6,2), Laaber 2003
- KRUMMACHER, Friedhelm/Wolfram Steinbeck (Hrsg.): *Brahms-Analysen: Referate der Kieler Tagung 1983* (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. 28), Kassel 1984
- KUBE, Michael: *Brahms' Streichsextette und ihr gattungsgeschichtlicher Kontext*, in: *Die Kammermusik von Johannes Brahms. Tradition und Innovation. Bericht über die Tagung Wien 1997*, hrsg. v. G. Gruber, Laaber 2001, S. 149–174
- Ders.: Art. *Octet*, in: *NGroveD2*, Bd. 18, S. 327 f.
- Ders.: Art. *Sextet*, in: *NGroveD2*, Bd. 23, S. 180 f.
- KUHN, Ernst (Hrsg.): *Alexander Borodin. Sein Leben, seine Musik, seine Schriften*, Berlin 1992
- KULL, Hans: *Dvořáks Kammermusik*, Bern 1948
- KÜLLMER, Eva: *Mitschwingende Saiten. Musikinstrumente mit Resonanzsaiten*, Bonn 1986
- KUNZE, Stephan: *Überlegungen zum Begriff der „Gattung“ in der Musik*, in: *Gattung und Werk in der Musikgeschichte Norddeutschlands und Skandinaviens*, hrsg. v. F. Krummacher/H. W. Schwab (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. 26), Kassel u. a. 1982, S. 5–9



- Ders. (Hrsg.): *Ludwig van Beethoven. Die Werke im Spiegel ihrer Zeit*, Laaber 1987
- KURTH, Sabine: *Beethovens Streichquintette*, Diss. München 1994 (*Studien zur Musik*, Bd. 14), München 1994
- LA MARA (d. i. Marie Lipsius): *Aus Spohrs Leben*, in: *Classisches und Romantisches aus der Tonwelt*, Leipzig 1892
- LACASA, José Peris: *Brahms und Spanien vor und nach 1900*, in: *Internationaler Brahms-Kongress Gmunden 1997. Kongressbericht*, hrsg. v. I. Fuchs, Tutzing 2001, S. 289–292
- LAMPADIUS, Wilhelm A.: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Ein Gesamtbild seines Lebens und Wirkens*, Leipzig 1886
- LAROCHE, Hermann: *Peter Tschaikowsky. Aufsätze und Erinnerungen*, ausgewählt, übersetzt u. hrsg. v. E. Kuhn, Berlin 1993
- LAUX, Karl: *Ottmar Gerster. Leben und Werk*, Leipzig 1961
- LEDEBUR, Carl Freiherr von: *Tonkünstler-Lexicon Berlin's von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart*, Berlin 1861
- LEHMANN, Ursula: *Deutsches und italienisches Wesen in der Vorgeschichte des klassischen Streichquartetts*, Würzburg-Aumühle 1939
- LEVY, Janet M.: *The „Quatuor Concertant“ in Paris in the Latter Half of the Eighteenth Century*, PhD Diss. Stanford University, Ann Arbor 1971
- LITZMANN, Berthold: *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen*, Bd. 1: *Mädchenjahre. 1819–1840*, Leipzig <sup>8</sup>1925
- Ders.: *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen*, Bd. 3: *Clara Schumann und ihre Freunde. 1856–1896*, Leipzig <sup>5</sup>1923
- LLOYD-JONES, David: *Borodin in Heidelberg*, in: *MQ* 46 (1960), S. 500–508
- LOBE, Johann Chr.: *Lehrbuch der musikalischen Komposition*, 1. Band: *Von den ersten Elementen der Harmonielehre an bis zur vollständigen Komposition des Streichquartetts und aller Arten von Klaviermusik*, Leipzig <sup>2</sup>1858
- LOMTEV, Denis: *Deutsche Musiker in Russland. Zur Geschichte der Entstehung der russischen Konservatorien* (Edition IME: Reihe 1, Schriften, Bd. 6), Sinzig 2002
- LÓPEZ DE AZCONA, Germán L.: *Gaetano Brunetti (1744–1798). Catálogo crítico, temático y cronológico* (Colección de Monografías, n<sup>o</sup> 8), Madrid 2005
- Louis Spohr Festschrift*, hrsg. v. G. Kraft, Weimar 1959
- LOWENTHAL-HENSEL, Cécile: *Neues zur Leipziger Straße Drei*, in: *Mendelssohn Studien*, Bd. 7, Berlin 1990, S. 141–151
- MAHLING, Christoph-Hellmut: *Zur Entwicklung des Streichquartetts zum professionellen Ensemble, insbesondere in der Zeit Felix Mendelssohns*, in: *Aspekte der Kammermusik vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, hrsg. v. Ch.-H. Mahling u. a. (Schloss Engers: *Colloquia zur Kammermusik*, Bd. 1), Mainz 1998, S. 31–47
- MÄKELÄ, Tomi: *Zwischen Inspiration und Imitation: Max Regers Streichsextett opus 118 und das „Schott-Konzert“ des Reger-Schülers Aarre Merikanto (1893–1958) im Vergleich*, in: *Mf* 48 (1995) 4, S. 369–394
- MALCOLM, Noel: *George Enescu. His Life and Music*, London 1990



- MALIBRAN, Alexander: *Louis Spohr. Sein Leben und Wirken, nebst einem Verzeichnisse seiner Schüler vom Jahre 1805 bis 1865*, Frankfurt a. M. 1860
- MALTH, Rainer: *Ottmar Gerster. Leben und Werk (Bilder aus Leipzigs Musikleben)*, Leipzig 1988
- MANDT, Heinrich: *Die Entwicklung des Romantischen in der Instrumentalmusik Felix Mendelssohn Bartholdys*, Diss. Universität Köln 1927
- MARX, Adolf B.: *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch – theoretisch*, 4 Bde., Leipzig 1837–47
- Ders.: *Erinnerungen. Aus meinem Leben*, Berlin 1865
- MARX, Wolfgang: *Klassifikation und Gattungsbegriff in der Musikwissenschaft*, Hildesheim u. a. 2004
- MASON, Daniel G.: *The Chamber Music of Brahms*, London/New York 1933, Repr. Freeport 1970
- MAURER, Annette: „... ein Verdienst um die Kunstzustände unserer Vaterstadt“ – Fanny Hensels „Sonntagsmusiken“, in: *Viva Voce* 41 (1997), S. 11–13
- MAUSER, Siegfried (Hrsg.): *Theorie der Gattungen (Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 15)*, Laaber 2005
- MAYER, Dorothy M.: *The Forgotten Master. The Life and Times of Louis Spohr*, New York 1981
- MacDONALD, Malcolm: *Dmitri Shostakovich. A Complete Catalogue*, London 1977
- McCORKLE, Margit L.: *Johannes Brahms. Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis*, München 1984
- McCORMICK, Cathy L.: *Mathieu-Frederic Blasius (1758–1829): A Biographical Sketch, Catalog of Works, and Critical Performance Edition of the „Quatuor Concertant“ in F, Op. 1, No. 1*, PhD Diss. Michigan State University 1983, Ann Arbor 1985
- McDONALD, John A.: *The Chamber Music of Felix Mendelssohn-Bartholdy*, PhD Diss. Northwestern University, Evanston (Ill.) 1970, Ann Arbor 1997
- MENDEL, Hermann/August Reißmann: *Musikalisches Conversations-Lexikon. Eine Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften für Gebildete aller Stände*, Neue wohlfeile Stereotyp-Ausgabe, 12 Bde., Leipzig [1925]
- MENDELSSOHN, Fanny: *Ein Portrait in Briefen*, hrsg. v. E. Weissweiler, Frankfurt a. M./Berlin 1991
- MENDELSSOHN BARTHOLDY, Felix: *Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847*, hrsg. v. C. u. P. Mendelssohn Bartholdy, <sup>4</sup>1878
- MEURS, Norbert: *Neue Bahnen? Aspekte der Brahms-Rezeption 1853–1868 (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert, Studien und Quellen, Bd. 3)*, Köln 1996
- MEYER, Krzysztof: *Schostakowitsch. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*, Bergisch Gladbach 1995
- MERSMANN, Hans: *Die Kammermusik*, Bd. 3: *Deutsche Romantik*, Bd. 4: *Europäische Kammermusik des XIX. und XX. Jahrhunderts (Führer durch den Konzertsaal, begonnen v. H. Kretzschmar)*, Leipzig 1930
- MICHEL, Paul: *Die pädagogischen Ansichten Louis Spohrs und ihre Beziehungen zum Philanthropinismus*, in: *Louis Spohr Festschrift*, hrsg. v. G. Kraft, Weimar 1959, S. 26–61
- MILHAUD, Darius: *Noten ohne Musik. Eine Autobiographie*, München 1962
- MILTITZ, Carl B. von: *Über die Einrichtung der hiesigen Konzerte*, in: *AmZ* 39 (1837), Sp. 126
- MINTZ, Donald M.: *Mendelssohn as Performer and Teacher*, in: *The Mendelssohn Companion*, hrsg. v. D. Seaton, Westport 2001, S. 87–134

- MÖLLERS, Christian: *Louis Spohr (1784–1859)*, in: *Musica* 34 (1980), S. 452–456
- MOSCHELES, Charlotte (Hrsg.): *Aus Moscheles' Leben. Nach Briefen und Tagebüchern*, Leipzig 1872
- MOSCHELES, Felix (Hrsg.): *Briefe von Felix Mendelssohn-Bartholdy an Ignaz und Charlotte Moscheles*, Leipzig 1888, Repr. Walluf 1976
- MOSER, Andreas: *Joseph Joachim. Ein Lebensbild*, Berlin 1889, <sup>5</sup>1910
- MOTSCHMANN, Herbert: *Spohrs Umwelt in Gotha*, in: *Louis Spohr Festschrift*, hrsg. v. G. Kraft, Weimar 1959, S. 62–67
- Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. 3: 1780–1786, hrsg. v. d. Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Kassel u. a. 1963
- MUSGRAVE, Michael G.: *The Music of Brahms*, London 1985
- Ders.: *Brahms-Rezeption in den USA bis 1900*, in: *Internationaler Brahms-Kongress Gmunden 1997. Kongressbericht*, hrsg. v. I. Fuchs, Tutzing 2001, S. 343–357
- NAUMANN, Emil: *Nachklänge. Eine Sammlung von Vorträgen und Gedenkblättern aus dem Musik-, Kunst-, und Geistesleben unserer Tage*, Berlin 1872
- NEEF, Sigrid: *Die Russischen Fünf: Balakirew – Borodin – Cui – Mussorgski – Rimski-Korsakow. Monographien – Dokumente – Briefe – Programme – Werke*, Berlin 1992
- NEITZEL, Otto, *Heinrich XXIV., Prinz Reuß*, in: *NMZ* 11 (1890), S. 294
- NEUBACHER, Jürgen: *Rückführung von Hamburger Musikhandschriften aus Eriwan*, in: *Mf* 52 (1999), S. 89–90
- NEUBAUER, Helmut: *Chemiker und Musikant. Alexander Borodins Heidelberger Jahre (1859–1862)*, in: *Heidelberger Jahrbücher* 24 (1980), S. 81–94
- NEWMAN, William S.: *Three Musical Intimates of Mendelssohn and Schumann in Leipzig: Hauptmann, Moscheles, and David*, in: *Mendelssohn and Schumann. Essays on their Music and its Context*, hrsg. v. J. W. Finson/R. L. Todd, Durham 1984, S. 87–98
- NEWSOM, Jon (Hrsg.): *Octet for Strings Opus 20 by Felix Mendessohn: A Facsimile of the Holograph in the Whittall Foundation Collection*, Washington 1976
- NIEMANN, Walter: *Karl Georg Peter Grädener. Zum hundertsten Geburtstage des Meisters am 14. Januar*, in: *Die Musik* 11 (1912) H. 8, S. 67–78
- NIGGLI, A[rnold]: *Nikolai von Wilm. Eine biographisch-kritische Skizze*, in: *NMZ* 9 (1888) Nr. 9, S. 225–227
- NOBACH, Christiana: *Untersuchungen zu George Onslow's Kammermusik*, Kassel 1985
- NOHL, Ludwig: *Die geschichtliche Entwicklung der Kammermusik und ihre Bedeutung für den Musiker*, Braunschweig 1885
- NOTTEBOHM, Gustav: *Beethoven's Unterricht bei J. Haydn, Albrechtsberger und Salieri (Beethoven's Studien, Bd. 1)*, Leipzig/Winterthur 1873
- NOWKA, Dieter: *George Enescu und die Entwicklung der rumänischen Musik*, Sinzheim 1998
- OBOUSSIER, Philippe: *The French String Quartet, 1770–1800*, in: *Music and the French Revolution*, hrsg. v. M. Boyd, Cambridge u. a. 1992, S. 74–92
- OECHSLE, Siegfried: *Symphonik nach Beethoven. Studien zu Schubert, Schumann, Mendelssohn und Gade (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. 40)*, Kassel u. a. 1992

- PASCALL, Robert: *Frühe Brahms-Rezeption in England*, in: *Internationaler Brahms-Kongress Gmunden 1997. Kongressbericht*, hrsg. v. I. Fuchs, Tutzing 2001, S. 293–342
- PAUL, Ernst: *Johann Georg Albrechtsberger. Ein Klosterneuburger Meister der Musik und seine Schule*, Klosterneuburg-Wien 1976
- PERGER, Richard von/Robert Hirschfeld: *Geschichte der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*, Wien 1912
- PETERS, Helmut: *Der Komponist, Geiger, Dirigent und Pädagoge Louis Spohr (1784–1859)*, Braunschweig 1987
- PFANNKUCH, Wilhelm: *Zu Thematik und Form in Schönbergs Streichsextett*, in: *Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag*, hrsg. v. A. A. Abert/W. Pfannkuch, Kassel 1963, S. 258–271
- PHILLIPS, Leonard Milton: *The Leipzig Conservatory: 1843–1881*, PhD Diss. Indiana University 1979, Ann Arbor 1980
- PLANYAVSKY, Alfred: *Geschichte des Kontrabasses*, Tutzing 1970
- PLESSE, Kurt: *Michael Gotthard Fischer (1773–1829) und die Musik in Erfurt um 1800*, Diss. (Ms.) Jena 1945
- PODHRADSKY, Imre: *The Works of Ernő Dohnányi (July 27, 1877–Feb. 9, 1960). A catalogue of his compositions*, in: *Studia Musicologica* 6 (1964), S. 357–373
- POPP, Susanne (Hrsg.): *Max Reger. Briefe an Karl Straube (Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes, Elsa-Reger-Stiftung Bonn, Bd. 10)*, Bonn 1986
- PURRONE, Kevin: *The Septuor a cordes of Darius Milhaud*, in: *Indiana Theory Review* 3 (1980) 3, S. 36–61
- QUANTZ, Johann J.: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Berlin 1752, Repr. München/Kassel u. a. 1992
- RAFF, Helene: *Joachim Raff. Ein Lebensbild*, Regensburg 1925
- RANFT, Peter: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Eine Lebenschronik*, Leipzig 1972
- RANGEL-RIBEIRO, Victor/Robert Markel: *An International Guide to Works and Their Instrumentation*, New York 1993
- RAU, Ulrich: *Die Kammermusik für Klarinette und Streichinstrumente im Zeitalter der Wiener Klassik*, Diss. Universität Saarbrücken 1975, Saarbrücken 1977
- REDEPENNING, Dorothea: *Geschichte der russischen und der sowjetischen Musik*, Bd. 1: *Das 19. Jahrhundert*, Laaber 1994
- REDLICH, Hans F.: *Bruckner and Brahms Quintets in F*, in: *ML* 36 (1955) 3, S. 253–258
- REESER, Eduard: *Een eeuw Nederlandse Muziek 1815–1915*, Amsterdam <sup>2</sup>1986
- REIMER, Erich: *Kammermusik*, in: *HmT*, hrsg. v. H. H. Eggebrecht, Wiesbaden 1971
- REINECKE, Carl: *Meine Schüler und ich. Eine Plauderei*, in: *NZfM* 78 (1911) 24, S. 373–375
- Ders.: *Erlebnisse und Bekenntnisse. Autobiographie eines Gewandhauskapellmeisters*, hrsg. v. D. Mundus, Leipzig 2005
- REISAUS, Joachim: *Grieg und das Leipziger Konservatorium. Untersuchungen zur Persönlichkeit des norwegischen Komponisten Edvard Grieg unter besonderer Berücksichtigung seiner Leipziger Studienjahre*, Diss. Karl-Marx-Universität Leipzig, Leipzig 1988

- Ders.: *Edvard Grieg und das Leipziger Konservatorium. Darstellung zur Persönlichkeit des norwegischen Komponisten unter besonderer Berücksichtigung seiner Leipziger Studienjahre*, in: *Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig. 150 Jahre Musikhochschule 1843–1993*, hrsg. v. J. Forner, Leipzig 1993, S. 51–72
- RENNER, Hans (Hrsg.): *Reclams Kammermusikführer*, Stuttgart <sup>9</sup>1980
- REVERS, Peter: *Sprachcharakter und Zeitgestalt: Aspekte der Gattung Streichquartett*, in: *ÖMZ* 51 (1996) 4, S. 231–241
- RICHTER, Alfred: *Aus Leipzigs musikalischer Glanzzeit. Erinnerungen eines Musikers*, Leipzig 2004
- RICHTER, Arndt: *Mendelssohn. Leben – Werke – Dokumente*, Mainz 1994
- Ders.: *Mendelssohn. Leben – Werke – Dokumente*, Zürich/Mainz 2000
- RICHTER, Brigitte: *Aus Leipzigs musikalischer Glanzzeit. Erinnerungen von Alfred Richter an seine Studienzeit und spätere Lehrtätigkeit am Leipziger Konservatorium*, in: *Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig. 150 Jahre Musikhochschule 1843–1993*, hrsg. v. J. Forner, Leipzig 1993, S. 34–50
- RICHTER, Johannes F.: *Kammermusik-Katalog. Verzeichnis der von 1944 bis 1958 veröffentlichten Werke für Kammermusik und für Klavier vier- und sechshändig sowie für zwei und mehr Klaviere*, Leipzig 1960
- RIDENOUR, Robert C.: *Nationalism, Modernism and Personal Rivalry in Nineteenth-Century Russian Music*, Ann Arbor 1981
- RIEDEL, Friedrich W.: *Streichquartette und -quintette mit Kontrabaß*, in: *Kontrabaß und Baßfunktion (Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 12)*, hrsg. v. W. Salmen, Innsbruck 1986, S. 117–122
- RIEMANN, Hugo: *Große Kompositionslehre*, 3. Band: *Der Orchestersatz und der dramatische Gesangsstil*, Stuttgart 1913
- RIES, Ferdinand: *Briefe und Dokumente*, bearb. v. C. Hill (*Veröffentlichungen des Stadtarchivs Bonn*, Nr. 27), Bonn 1982
- RIMSKI-KORSAKOW, Nikolai A.: *Chronik meines musikalischen Lebens*, Leipzig 1968
- RITZEL, Fred: *Die Entwicklung der „Sonatenform“ im musiktheoretischen Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts (Neue musikgeschichtliche Forschungen, Bd. 1)*, Wiesbaden <sup>2</sup>1969
- ROBERTSON, Alec (Hrsg.): *Chamber Music*, Harmondsworth/Baltimore 1957
- ROCHLITZ, Friedrich J.: *Für Freunde der Tonkunst*, Bd. 2, Leipzig 1824
- RÖMER, Markus: *Joseph Joachim Raff (1822–1882)*, Wiesbaden 1982
- ROMIJN, Clemens: *Johannes Bernardus van Bree. Allegro voor vier strijkkwartetten in d*, Booklet-Text zu *The Romantic Era in the Netherlands*, Viotta Ensemble, NM Classics 1994
- RÖNTGEN, Jurriaan: *Julius Röntgen. Oeuvrecatalogus*, o. O. 1998 [als Internetressource unter: <http://catalogus.donemus.nl/minisis/files/brochure/b004091.pdf> (Stand: Jan 2007)]
- Das Rosé-Quartett. Fünfzig Jahre Kammermusik in Wien. Sämtliche Programme vom 1. Quartett am 22. Januar 1883 bis April 1932*, mit einem Vorwort v. Dr. J. Korngold, Wien [1934]
- ROTHER, Hans-Joachim/Reinhard Szeskus: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Briefe aus Leipziger Archiven*, Leipzig 1972
- ROTHSCHILD, Germaine de: *Luigi Boccherini. His Life and Work*, London 1965
- RUBINSTEIN, Anton: *Die Musik und ihre Meister. Eine Unterredung*, Berlin/Leipzig <sup>5</sup>1909

- RUDOLPH, Eberhard: *Der junge Felix Mendelssohn. Ein Beitrag zur Musikgeschichte der Stadt Berlin*, Diss. Humboldt-Universität Berlin 1964
- RUDORFF, Ernst: *Aus den Tagen der Romantik. Bildnis einer deutschen Familie*, Leipzig 1938
- Ders.: *Johannes Brahms. Erinnerungen und Betrachtungen*, in: *Schweizerische Musikzeitung* 97 (1957), S. 81–86, S. 139–145, S. 182–187
- RUF, Wolfgang: *Die zwei Sextette von Brahms: Eine analytische Studie*, in: *Brahms-Analysen (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. 28)*, Kassel u. a. 1984, S. 121–133
- Ders.: *Dvořák's Sextett in A-Dur, Op. 48*, in: *Colloquium: Dvořák, Janáček and Their Time. Brno, 1984. Colloquia on the history and theory of music at the International Music Festival in Brno*, hrsg. v. R. Pechman, Brünn 1985, S. 203–207
- Ders.: *Dvořák's Streichquintette op. 77 und op. 97*, in: *Dvořák-Studien*, hrsg. v. K. Döge/P. Jost, Mainz 1994, S. 121–128
- Ders.: *Kammermusik zwischen Exklusivität und Öffentlichkeit. Zum Sextett op. 18 von Johannes Brahms*, in: *Leitmotive. Kulturgeschichtliche Studien zur Traditionsbildung, Festschrift für Dietz-Rüdiger Moser zum 60. Geburtstag am 22. März 1999*, hrsg. v. M. Sammer, Kallmünz 1999, S. 427–434
- RUSSELL, Craig H.: *Spain in the Enlightenment*, in: *Man & Music. The Classical Era. From the 1740s to the End of the 18<sup>th</sup> Century*, hrsg. v. N. Zaslav, Englewood Cliffs 1989, S. 350–367
- RYCHNOWSKY, Ernst: *Louis Spohr und Friedrich Rochlitz*, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* (1903/04), S. 253–313
- SACHS, Curt: *Real-Lexikon der Musikinstrumente, zugleich ein Polyglossar für das gesamte Instrumentengebiet*, Berlin 1913, Repr. Hildesheim 1962
- SALMEN, Walter: *Haus- und Kammermusik. Privates Musizieren im gesellschaftlichen Wandel zwischen 1600 und 1900 (Musikgeschichte in Bildern, Bd. IV/3)*, Leipzig 1969
- SALVETTI, Guido: *I sestetti di Luigi Boccherini*, in: *Chigiana: Rassegna Annuale di Studi Musicologici* 24 (1967), S. 209–220
- Ders.: *Camerismo sinfonico e sinfonismo cameristico: Alla ricerca di un approccio analitico pertinente*, in: *Chigiana: Rassegna annuale di studi musicologici* 43 (1993), S. 337–352
- SANDBERGER, Adolf: *Zur Geschichte des Haydn'schen Streichquartetts*, in: *Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte*, München 1921, Repr. Hildesheim 1973
- SCHÄFER, Albert: *Chronologisch-Systematisches Verzeichnis der Werke Joachim Raffs*, Wiesbaden 1888, Repr. Tutzing 1974
- SCHÄFER, Herbert: *Bernhard Romberg. Sein Leben und Wirken. Ein Beitrag zur Geschichte des Violoncells*, Lübben 1931
- SCHEWE, Gisela: *Untersuchungen zu den Streichquartetten von Ferdinand Ries (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, Bd. 147)*, Kassel 1993
- SCHICK, Hartmut: *Studien zu Dvořák's Streichquartetten (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 17)*, Laaber 1990
- Ders.: Art. *Nonett*, *MGG2S*, Bd. 7, Sp. 221–223
- Ders.: Art. *Oktett*, *MGG2S*, Bd. 7, Sp. 609–613
- Ders.: Art. *Septett*, *MGG2S*, Bd. 8, Sp. 1250–1254



- SCHILLER, Hansachim: *Zur internationalen Ausstrahlung des Leipziger Konservatoriums*, in: *Hochschule für Musik in Leipzig, gegründet als Conservatorium der Musik*, hrsg. v. M. Wehnert u. a., Leipzig 1968, S. 77–101
- SCHILLING, Gustav: *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexikon der Tonkunst*, 6 Bde., Stuttgart 1835–38; Supplementband, Stuttgart 1842, Repr. Hildesheim/New York 1974
- SCHIPPERGES, Thomas: *Serenaden zwischen Beethoven und Reger. Beiträge zur Geschichte der Gattung (Europäische Hochschulschriften, Bd. XXXVI/39)*, Frankfurt a. M. 1989
- Ders.: *Satz: Streichquartett und Orchester. Spobrs „Quartett-Concert“ op. 131 und die Tradition*, in: *Studien zur Musikgeschichte. Eine Festschrift für Ludwig Finscher*, hrsg. v. A. Laubenthal, Kassel u. a. 1995, S. 492–503
- SCHJELDERUP-EBBE, Dag: *Johann Svendsens frühe Entwicklung im Lichte des Einflusses durch seinen Lehrer Carl Arnold*, in: *Studia Musicologica Norvegica* 18 (1992), S. 49–54
- SCHLETTERER, Hans M.: *Ludwig Spobr: ein Vortrag, nebst: Verzeichnis der Werke Spobrs, mit Zugrundelegung seines eigenhändig geführten thematischen Verzeichnisses*, Leipzig 1881
- SCHMALZRIEDT, Siegfried: *Art. Exposition*, in: *HmT*, hrsg. v. H. H. Eggebrecht, Stuttgart 1979
- SCHMIDT-BESTE, Thomas: *Die ästhetischen Grundlagen der Instrumentalmusik Felix Mendelssohn-Bartholdys*, Stuttgart/Weimar 1996
- Ders.: *„Alles von ihm gelernt“? Die Briefe von Carl Friedrich Zelter an Felix Mendelssohn*, in: *Mendelssohn Studien*, Bd. 10, Berlin 1997, S. 25–56
- Ders.: *Zu Klangregie und Textur in größer besetzten Kammermusikwerken Josef Rheinbergers*, in: *Josef Rheinberger. Werk und Wirkung* (Internationales Symposium Universität München Nov. 2001), Tutzing 2004, S. 93–112
- SCHMIEDEL, Peter: *Leipzig und die Musiktheorie*, in: *Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig. 150 Jahre Musikhochschule 1843–1993*, hrsg. v. J. Fomer, Leipzig 1993, S. 185–189
- SCHÖNBERG, Arnold: *Brahms, der Fortschrittliche*, in: *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hrsg. v. I. Vojtch, Frankfurt a. M. 1976, S. 35–71
- SCHRADER, Bruno: *Mendelssohn*, Leipzig [1897]
- SCHREIBER, Ottmar (Hrsg.): *Max Reger. Briefe zwischen der Arbeit. Neue Folge (Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts Elsa-Reger-Stiftung, Bonn, 6. Heft)*, Bonn 1973
- SCHRÖDER, Dorothea: *Die geistlichen Vokalkompositionen Johann Georg Albrechtsbergers (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 34)*, Hamburg 1987
- SCHUBART, Christian F.: *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien 1806
- SCHUBERTH, J[ulius]: *Karl Schubert in St. Petersburg, eine Lebensskizze*. Hamburg/Leipzig 1847
- SCHUBRING, Julius (Hrsg.): *Briefwechsel zwischen Felix Mendelssohn Bartholdy und Julius Schubring, zugleich ein Beitrag zur Geschichte und Theorie des Oratoriums*, Leipzig 1892, Repr. Walluf 1973
- SCHUHMACHER, Gerhard (Hrsg.): *Felix Mendelssohn Bartholdy (Wege der Forschung, Bd. 494)*, Darmstadt 1982
- SCHULHOFF, Erwin: [Selbstportrait und Analyse:] *Streichsextett in der polytonalen Grundtonart*, in: *NMZ* 45 (1924) H. 8, S. 196 f.



- Ders.: *Schriften*, hrsg. u. kommentiert v. T. Widmaier, Hamburg 1995
- SCHUMANN, Otto: *Schumanns Kammermusikbuch*, Wilhelmshaven 1951
- SCHUMANN, Robert: *Erinnerungen an Felix Mendelssohn Bartholdy. Nachgelassene Aufzeichnungen von Robert Schumann*, hrsg. v. G. Eisenmann, Zwickau [1948]
- Ders.: *Aufzeichnungen über Mendelssohn, mit Anmerkungen von H.-K. Metzger u. R. Riehn*, in: *Musik-Konzepte 14/15: Felix Mendelssohn Bartholdy*, hrsg. v. H.-K. Metzger/R. Riehn, München 1980, S. 97–122
- Ders.: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, 4 Bde., Leipzig 1854, Repr. Wiesbaden 1954
- Ders.: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, 2 Bde., hrsg. v. M. Kreisig, Leipzig <sup>5</sup>1914
- SCHÜNEMANN, Georg: *Die Bachpflege der Berliner Singakademie*, in: *Bach-Jahrbuch 25* (1928), S. 138–171
- SCHWAB, Heinrich W.: *Konzert. Öffentliche Musikdarbietung vom 17. bis 19. Jahrhundert (Musikgeschichte in Bildern, Bd. IV/2)*, Leipzig 1981
- Ders.: *Kammer, Salon, Konzertsaal: Zu den Aufführungsorten der Kammermusik, insbesondere im 19. Jahrhundert*, in: *Aspekte der Kammermusik von 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, hrsg. v. Ch.-H. Mahling u. a. (Schloss Engers: *Colloquia zur Kammermusik*, Bd. 1), Mainz 1998, S. 9–29
- SCHWINDT, Nicole: Art. *Kammermusik*, in: *MGG2S*, Bd. 4, Sp. 1618–1653
- SCHWINDT-GROSS, Nicole: *Drama und Diskurs. Zur Beziehung zwischen Satztechnik und motivischem Prozeß am Beispiel der durchbrochenen Arbeit in den Streichquartetten Mozarts und Haydns* (*Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft*, Bd. 15), Laaber 1989
- SCOTT, Cyril: *Chamber Music: its Past and Future*, in: *MQ 7* (1921), S. 8–19
- SCOTT, William: *A Conductor's Repertory of Chamber Music. Compositions for Nine to Fifteen Solo Instruments* (*Music Reference Collection*, Bd. 39), Westport/London 1993
- SEAMAN, Gerald R.: *Nicolai Andreevich Rimsky-Korsakov. A Guide to Research* (*Garland Composer Resource Manuals*, Bd. 17, *Garland Reference Library of the Humanities*, Bd. 726), New York/London 1988
- Ders.: *Moscow and St. Petersburg*, in: *The Early Romantic Era. Between Revolutions*, hrsg. v. A. Ringer (*Man & Music*, Bd. 6), London 1990, S. 236–258
- SEATON, Douglass (Hrsg.): *The Mendelssohn Companion*, Westport 2001
- SEIDEL, Wilhelm: *Das Streichquintett in F-Dur im Œuvre von A. Bruckner und Joh. Brahms*, in: *Bruckner Symposion 1983: Joh. Brahms und A. Bruckner*, hrsg. v. O. Wessely, Linz 1985, S. 182–189
- SIEBENKÄS, Dieter: *Ludwig Berger. Sein Leben und seine Werke unter besonderer Berücksichtigung seines Liedschaffens* (*Berliner Studien zur Musikwissenschaft*, Bd. 4), Berlin 1963
- SIEBER, Tilman: *Das klassische Streichquintett. Quellenkundliche und gattungsgeschichtliche Studien* (*Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft*, Bd. 10), Bern 1983
- Ders. (Hrsg.): *Das klassische Streichquintett. Die Geschichte einer Gattung in Einzelwerken* (*Musikalische Denkmäler*, Bd. 9), Mainz u. a. 2005
- SIEGMUND-SCHULZE, Walther: *Mozarts Melodik und Stil*, Leipzig 1957
- SIETZ, Reinhold: *Bargiel, Woldemar*, in: *Rheinische Musiker*, 2. Folge, hrsg. v. K. G. Fellerer (*Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte*, Heft 53), Köln 1962, S. 4–7

- SIEVERS, Heinrich: *Kammermusik in Hannover. Historisches, Gegenwärtiges – Kritiken, Meinungen*, Tutzing 1980
- SITTARD, Josef: *Geschichte des Musik- und Concertwesens in Hamburg vom 14. Jahrhundert bis auf die Gegenwart*, Altona/Leipzig 1890
- SMALLMAN, Basil: *The Piano Quartet and Quintet. Style, Structure, and Scoring*, Oxford 1994
- SMALLMAN, Basil/Christiana Nobach/Michael Töpel: Art. *Klavierkammermusik*, in: *MGG2S*, Bd. 5, Sp. 326–346
- SMIALEK, William: *Ignacy Feliks Dobrzyński (1807–1867). His Life and Symphonies*, PhD Diss. North Texas State University 1981
- Ders.: *Ignacy Feliks Dobrzyński and Musical Life in Nineteenth-Century Poland (Studies in the History and Interpretation of Music, Bd. 33)*, Lewiston u. a. 1991
- SMITH, Judith C.: *The Instrumental Chamber Music of Sir Eugene Goossens*, PhD Diss. University of Cincinnati, 1985
- SOUREK, Otakar: *Antonin Dvořák Werkanalysen II: Kammermusik*, Prag 1955
- SOWA, Georg: *Anfänge institutioneller Musikerziehung in Deutschland (1800–1843) (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 33)*, Regensburg 1973
- SPECK, Christian: *Boccherinis Streichquartette. Studien zur Kompositionsweise und zur gattungsgeschichtlichen Stellung (Münchner Universitäts-Schriften. Philosophische Fakultät, Schriften zur Musik, Bd. 7)*, München 1987
- SPEYER, Edward: *Wilhelm Speyer der Liederkomponist*, München 1925
- SPITTA, Philipp: *Niels W. Gade*, in: *Zur Musik. Sechzehn Aufsätze*, Berlin 1892, Repr. Hildesheim u. a. 1976, S. 355–383
- SPOHR, Louis: *Violinschule*, Wien [1833], Repr. München/Salzburg 2000
- Ders.: *Selbstbiographie*, 2 Bde., Cassel/Göttingen 1860/61, Repr., hrsg. v. E. Schmitz, Kassel 1954/55
- Ders.: *Briefwechsel mit seiner Frau Dorette*, hrsg. v. F. Göthel, Kassel u. a. 1957
- Ders.: *Lebenserinnerungen, erstmals ungekürzt nach den autographen Aufzeichnungen*, hrsg. v. F. Göthel, Tutzing 1968
- STADLER, Abbé Maximilian: *Seine Materialien zur Geschichte der Musik unter den österreichischen Regenten. Ein Beitrag zum musikalischen Historismus im vormärzlichen Wien*, hrsg. u. kommentiert v. K. Wagner (*Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum*, Bd. 6), Kassel u. a. [1969]
- STAHL, Wilhelm: *Gottfried Herrmann*, Leipzig 1939, Repr. Nendeln 1976
- STAHMER, Klaus: *Musikalische Formung in soziologischem Bezug, dargestellt an der instrumentalen Kammermusik von Johannes Brahms*, Diss. Kiel 1968
- STASSOW, Wladimir: *Meine Freunde Alexander Borodin und Modest Mussorgski. Die Biographien*, hrsg. v. E. Kuhn, Berlin 1993
- STEIN, Franz A.: *Verzeichnis der Kammermusik von 1650 bis zur Gegenwart*, Bern/München 1962
- STEIN, Fritz: *Thematisches Verzeichnis der in Druck erschienenen Werke von Max Reger*, Leipzig 1953
- STEPHAN, Rudolf: *Über Mendelssohns Kontrapunkt. Vorläufige Bemerkungen*, in: *Das Problem Mendelssohn*, hrsg. v. C. Dahlhaus (*Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Bd. 41), Regensburg 1974, S. 201–207

- STEPHENSON, Kurt: *Hundert Jahre Philharmonische Gesellschaft in Hamburg*, Hamburg 1928
- Ders.: *Andreas Romberg. Bibliographie seiner Werke* (Veröffentlichungen des Vereins für Hamburgische Geschichte, Bd. 12), Hamburg 1938
- Ders.: *Andreas Romberg, ein Beitrag zur Hamburgischen Musikgeschichte*, Hamburg 1938
- STÖCKL, Ernst: *Musikgeschichte der Rußlanddeutschen* (Die Musik der Deutschen im Osten Mitteleuropas, Bd. 5), Dülmen 1993
- STOWELL, Robin: *The Cambridge Companion to the String Quartet*, Cambridge u. a. 2003
- STRATTON, Stephen S.: *Mendelssohn* (*The Master Musicians*), London<sup>3</sup> 1910
- STRUCK, Michael: *Johannes Brahms' kompositorische Arbeit im Spiegel von Kopistenabschriften*, in: *AfMw* 54 (1997), S. 1–33
- Svenskt Biografiskt Handlexikon*, hrsg. v. H. Hofberg, Stockholm 1876
- SWIFT, Richard: *I–XII–99: Tonal Relations in Schoenberg's „Verklärte Nacht“*, in: *19<sup>th</sup> Century Music* 1 (1977), S. 3–14
- THIELE, Siegfried: *Mendelssohn und das Leipziger Konservatorium*, in: *Felix Mendelssohn – Mitwelt und Nachwelt. Bericht zum 1. Leipziger Mendelssohn-Kolloquium am 8. und 9. Juni 1993*, hrsg. v. Gewandhaus zu Leipzig, Wiesbaden u. a. 1996, S. 127–130
- THOMAS, Mathias: *Das Instrumentalwerk Felix Mendelssohn-Bartholdys: Eine systematisch-theoretische Untersuchung unter besonderer Berücksichtigung der zeitgenössischen Musiktheorie* (Göttinger musikwissenschaftliche Arbeiten, Bd. 4), Kassel 1972
- THOYER, Lucile: *Die Kammermusik in Frankreich nach 1850: Der Weg zur Eigenständigkeit*, in: *Aspekte der Kammermusik von 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, hrsg. v. Ch.-H. Mahling u. a. (Schloss Engers: *Colloquia zur Kammermusik*, Bd. 1), Mainz 1998, S. 133–158
- TIECK, Ludwig: *Franz Sternbalds Wanderungen*, hrsg. v. A. Anger, Stuttgart 1994
- TILLARD, Françoise: *Die verkannte Schwester. Die späte Entdeckung der Komponistin Fanny Mendelssohn Bartholdy*, München 1994
- TILMOUTH, Michael: Art. *Chamber Music*, in: *NGroveD1*, Bd. 4, S. 113–118
- Ders.: Art. *Nonet*, in: *NGroveD1*, Bd. 13, S. 268
- Ders.: Art. *Octet*, in: *NGroveD1*, Bd. 13, S. 496 f.
- Ders.: Art. *Septet*, in: *NGroveD1*, Bd. 17, S. 140
- Ders.: Art. *Sextet*, in: *NGroveD1*, Bd. 17, S. 205
- TIMOFEEJEW, Grigori: *Alexander Borodin. Ein biographischer Essay* (1912), in: *Alexander Borodin. Sein Leben, seine Musik, seine Schriften*, hrsg. v. E. Kuhn, Berlin 1992, S. 19–85
- TODD, R. Larry: *The Instrumental Music of Felix Mendelssohn Bartholdy: Selected Studies Based on Primary Sources*, PhD Diss. Yale University 1979
- Ders.: *Mendelssohn's Musical Education. A Study and Edition of his Exercises in Composition*, Cambridge 1983
- Ders.: *Mendelssohn: A Life in Music*, Oxford/New York 2003
- TOVEY, Donald F.: *Chamber Music* (*Essays in Musical Analysis*, Supplementary Volume, hrsg. v. H. J. Foss) London 1944

- Ders.: Artikel *Chamber Music*, in: *Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music*, Bd. 1, S. 238–254
- TRANCHEFORT, Francois-Rene (Hrsg.): *Guide de la musique de chambre*, Paris 1989
- TRAPP, Klaus: *Die Fuge in der deutschen Romantik von Schubert bis Reger*, Diss. Frankfurt a. M. 1958
- Treue Freundin. Peter Tschaikowskis Briefwechsel mit Nadesbda von Meck*, hrsg. v. E. von Baer/H. Pezold, Leipzig 1964
- TRIMPERT, Dieter L.: *Die Quatuors concertants von Giuseppe Cambini*, Tutzing 1967
- TSAREVA, Ekaterina: *Brahms' Kammermusik in Russland 1870–1900*, in: *Internationaler Brahms-Kongress Gmunden 1997. Kongressbericht*, hrsg. v. I. Fuchs, Tutzing 2001, S. 215–226
- TSCHAIKOWSKY, Modest: *Das Leben Peter Iljitsch Tschaikowsky's*, 2 Bde., Moskau/Leipzig 1903
- TSCHAIKOWSKI, Peter I.: *Erinnerungen und Musikkritiken*, hrsg. v. R. Petzoldt/L. Fahlbusch, Leipzig 1974
- Ders.: *Die Tagebücher*, hrsg. v. E. Kuhn, Berlin 1992
- TWIEHAUS, Stephanie: *Ernst Rudorff und die Familie Schumann*, in: *Schumann Studien*, Bd. 6, Sinzig 1997, S. 165–178
- ULRICH, Homer: *Chamber Music*, New York/London 1966
- UNVERRICHT, Hubert: *Geschichte des Streichtrios (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 2)*, Tutzing 1969
- VAN DER MEER, Dick: *Johannes van Bree. Allegro*, in: *Intrada* 6 (1994/95), S. 6 f.
- VAN DER MEER, John Henry: *Musikinstrumente. Von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1983
- Verzeichnis von Musikalien der vorzüglichsten ältern und neuern Werke, welche in der Musik und Instrumenten-Handlung bey Falter und Sohn in München in der Residenz-Schwabinger-Gasse Nro. 33. zu haben sind.* [ca. 1820]
- Verzeichniss des Musikalien-Verlages von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Systematischer und alphabetischer Theil nebst Anhang. Vollständig bis Ende 1881. Mit Nachträgen bis zur Gegenwart*, [Leipzig 1882]
- VIGNAL, Marc: *Brahms und Frankreich*, in: *Internationaler Brahms-Kongress Gmunden 1997. Kongressbericht*, hrsg. v. I. Fuchs, Tutzing 2001, S. 281–288
- VISCHER, Friedrich Th.: *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen, Dritter Theil*, Stuttgart 1857
- Ders.: *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*, Bd. 5, München 1856, <sup>2</sup>1923, Repr. Hildesheim/New York 1975
- VITERCIK, Gregory J.: *The Early Works of Felix Mendelssohn: A Study in the Romantic Sonata Style*, PhD Diss. State University of New York, Stony Brook 1985, Philadelphia u. a. 1992
- WALTON, Chris (Hrsg.): *Heinrich Schulz-Beuthen (1838–1915). Eine biographische Skizze mit seinen gesammelten Rezensionen für die „Neue Züricher Zeitung“, dem Libretto zur Märchen-Oper „Der Zauberschlaf“ nach Mathilde Wesendonck und einem vollständigen Werkverzeichnis*, Zürich 2003
- WASIELEWSKI, Wilhelm J. von: *Aus siebenzig Jahren. Lebenserinnerungen*, Stuttgart/Leipzig 1897
- WASSERLOOS, Yvonne: *Das Leipziger Konservatorium der Musik im 19. Jahrhundert. Anziehungs- und Ausstrahlkraft eines musikpädagogischen Modells auf das internationale Musikleben (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft, Bd. 33)*, Hildesheim u. a. 2004
- Dies: *Kulturgezeiten. Niels W. Gade und C.F.E. Hornemann in Leipzig und Kopenhagen (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft, Bd. 36)*, Hildesheim u. a. 2004

- WEBSTER, James: *Violoncello and Double Bass in the Chamber Music of Haydn and his Viennese Contemporaries, 1750–1780*, in: *JAMS* 29 (1976) 3, S. 413–438
- WEGNER Karl-Hermann/Siglinde Oehring: *Künstler und Bürger in Kassel*, in: *Louis Spohr. Avantgardist des Musiklebens seiner Zeit*, hrsg. v. W. Marschner, Stuttgart 1979, S. 39–57
- WEHNER, Ralf: *Studien zum geistlichen Chorschaffen des jungen Felix Mendelssohn Bartholdy (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert, Bd. 4)*, Sinzig 1996
- WEHNERT, Martin: *Zur Gründungsgeschichte. Analytisch-synthetische Bemerkungen*, in: *Hochschule für Musik in Leipzig, gegründet als Conservatorium der Musik*, hrsg. v. M. Wehnert u. a., Leipzig 1968, S. 11–44
- Ders.: *Das Leipziger Konservatorium und die nordischen „nationalen Schulen“*, in: *BzMw* 17 (1975), S. 317–322
- WEINMANN, Alexander: *Johann Georg Albrechtsberger. Thematischer Katalog seiner weltlichen Kompositionen. Mit Benutzung von Laszio Somfais Autographenkatalog (Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikerverlages, Reihe 1, Folge 5)*, Wien 1987
- WEINZIERL, Stefan: *Beethovens Konzerträume. Raumakustik und symphonische Aufführungspraxis an der Schwelle zum modernen Konzertwesen*, Frankfurt a. M. 2002
- WEISSMANN, Adolf: *Berlin als Musikstadt. Geschichte der Oper und des Konzerts von 1740 bis 1911*, Berlin 1911
- WEISSWEILER, Eva (Hrsg.): *Fanny und Felix Mendelssohn. „Die Musik mag gar nicht rutschen ohne Dich“. Briefwechsel 1821 bis 1846*, Berlin 1997
- Dies.: *Ausgemerzt! Das Lexikon der Juden in der Musik und seine mörderischen Folgen*, Köln 1999
- WERNER, Eric: *Mendelssohn. Leben und Werk in neuer Sicht*, Zürich/Freiburg 1980
- WERNER, Klaus G.: *Zwischen Emanuel Bach und Louis Spohr: Kontrapunkt und lyrischer Ton in den Sinfonien Andreas Rombergs*, in: *Mf* 51 (2000) H. 2, S. 158–175
- WERNER-JENSEN, Arnold (Hrsg.): *Reclams Kammermusikführer*, Stuttgart<sup>12</sup>1997
- WHALEN, Meg-Freeman: *Fanny Mendelssohn Hensel's Sunday Musicales*, in: *Women of Note Quarterly: The Magazine of Historical and Contemporary Women Composers* 2, 1994, S. 9–20
- WHISTLING, Carl F.: *Handbuch der musikalischen Literatur, im Anhang erster Ergänzungsband und Namenregister*, Leipzig 1828/29, Repr. Hildesheim/New York 1975
- WHISTLING, Carl F./Adolph Hofmeister: *Handbuch der musikalischen Literatur. Zweiter Ergänzungsband der von 1829–33 erschienen Werke. Dritter Ergänzungsband der von 1834–38 erschienen Werke*, Leipzig 1834/39, Repr. Hildesheim/New York 1975
- WHITTAKER, Gilles: *Mendelssohn's Octet*, in: *MT* 74 (1933), S. 322–325, 427–429
- WIEGANDT, Matthias: *Vergessene Symphonik? Studien zu Joachim Raff, Carl Reinecke und zum Problem der Epigonalität in der Musik (Berliner Musik Studien, Bd. 13)*, Sinzig 1997
- WILHELMY, Petra: *Der Berliner Salon im 19. Jahrhundert (1780–1914) (Veröffentlichungen der Historischen Kommission zu Berlin, Bd. 73)*, Berlin/New York 1989
- WIORA, Walter: *Die musikalischen Gattungen und ihr sozialer Hintergrund*, in: *Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Kassel 1962*, Kassel 1963, S. 15–23
- Ders.: *Die historische und systematische Betrachtung der musikalischen Gattungen*, in: *DJbM* 10 (1965), S. 7–30

- WIRTH, Helmut: Art. *Kammermusik*, in: *MGG1*, Bd. 7, Sp. 477–499
- WOLFF, Hellmuth Chr.: *Zur Erstausgabe von Mendelssohns Jugendsinfonien. Dem Andenken Max Schneiders*, in: *DJbM* 12 (1967), S. 96–115
- WOLFF, Karl: *Hundert Jahre Musikalische Gesellschaft*, Köln 1912
- WULF, Elmar: *Bernhard Heinrich Romberg*, in: *Rheinische Musiker*, 1. Folge (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte, Heft 43), Köln 1960, S. 219–224
- WULFHORST, Martin: *Louis Spohr's Early Chamber Music (1796–1812): A Contribution to the History of Nineteenth-Century Genres*, PhD Diss. City University of New York, 1995
- Ders.: *Spohr's Instrumental Works: A Preliminary Catalogue*, in: *Spohr Journal: The Magazine of the Spohr Society of Great Britain* 24 (1997), S. 9–18
- Zaubertöne. Mozart in Wien (1781–1791)*, Ausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, Wien 1991
- ZIMMERMANN, Hagen: *Studien zu den Streichquartetten von Louis Spohr*, Magisterarbeit, Kiel 1996
- ZOSEL, Alois: *Heinrich Schulz-Beuthen 1835–1915. Leben und Werke. Ein Beitrag zur Geschichte der neueren Programmusik*, Würzburg-Aumühle 1931
- ZSAKO, Julius: *The String Quartets of Ignace J. Pleyel*, PhD Diss. Columbia University 1975
- ZWART, Frits W.: „Herzlich willkommen, Herr Brahms.“ – *Brahms-Rezeption in den Niederlanden bis etwa 1900*, in: *Internationaler Brahms-Kongress Gmunden 1997. Kongressbericht*, hrsg. v. I. Fuchs, Tutzing 2001, S. 199–213



Welche musikalischen Ideen verfolgte Mendelssohn, als er 1825 das Streichoktett „erfand“? Was unterscheidet den vielstimmigen Streichersatz vom Streichquartett und warum interessierten sich Komponisten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in einem deutlich zunehmenden Maße für die großen Streicherbesetzungen? Antworten auf diese und eine Reihe weiterer Fragestellungen zu einem Repertoire, das zwischen den Gattungen Streichquartett und Symphonie angesiedelt ist, werden in der vorliegenden Studie gesucht. Erstmals wird der bedeutende Werkbestand, der durch gewichtige Beiträge so prominenter Komponisten wie Boccherini, Pleyel, Mendelssohn Bartholdy, Spohr, Brahms, Dvořák, Čajkovskij oder Schönberg geprägt wurde, in einem übergreifenden Ansatz behandelt. Die Untersuchungen gliedern sich in einen systematischen und einen historischen Teil, dem sich ein umfangreicher Katalog anschließt.

Im ersten Teil werden die wichtigsten satztechnischen Spezifika sowie deren formbildende Kraft auf verschiedenen Ebenen der Faktur systematisch erschlossen. Wie das spezielle Gestaltungspotential großer Streicherbesetzungen in verschiedenen Stilsphären kompositorisch umgesetzt wurde, wird in den nachfolgenden Kapiteln in einem großen chronologischen Bogen dargestellt. Schwerpunkte sind neben dem Sextettrepertoire v. a. Spohrs Doppelquartette und Mendelssohns richtungsweisendes Oktett, in dem insbesondere Aspekte symphonischer Gestaltungsweisen untersucht werden. Die Beobachtung, dass orchestrale und symphonische Kompositionsstrategien nicht nur in den Oktetten der Mendelssohn-Nachfolge, sondern auch im überwiegenden Teil der parallel entstehenden Sextette als neue Qualität Einzug hielten, bildet die Grundlage für eine ästhetische Neubewertung des Sextettrepertoires nach 1850.

Die Studie wendet sich sowohl an Musikwissenschaftler als auch an Musikausübende und Konzertbesucher. Der umfangreiche Katalog aller bis 1925 entstandenen Kompositionen für mehr als fünf Solostreicher bietet mit detaillierten Informationen zur jeweiligen Satzfolge sowie Verlags- bzw. Quellenangaben einen besonderen Service für Kammermusiker, Konzertdramaturgen oder Produzenten.

